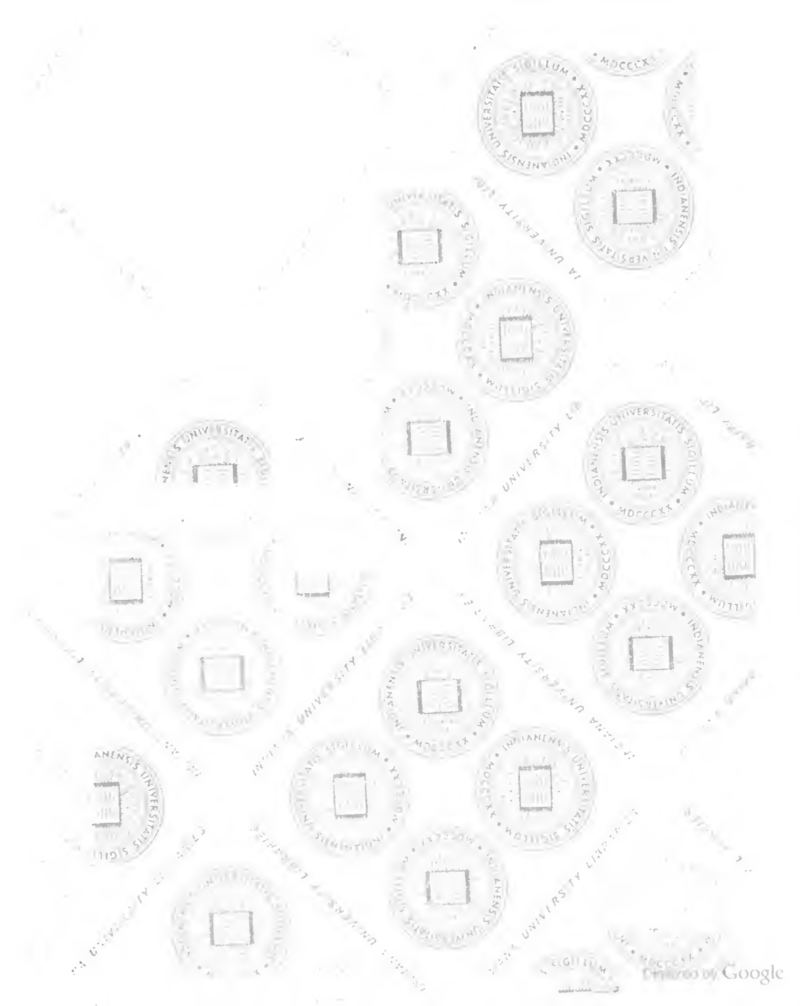

ANENSIS UNIVERSITATIS



WOLDEMAR VON SEIDLITZ

DIE RADIERUNGEN REMBRANDTS

MIT EINEM
KRITISCHEN VERZEICHNIS
UND ABBILDUNG
SÄMTLICHER RADIERUNGEN



1 · 9 · 2 · 2

VERLAG VON E. A. SEEMANN
LEIPZIG



 Druck von C. G. Röder G. m. b. H., Leipzig

VORWORT

Der Tod hat Woldemar v. Seidlitz erreicht, ehe das vorliegende Werk zum Abschluß gebracht werden konnte. Ursprünglich war nur eine neue Auflage des 1895 erschienenen „Kritischen Verzeichnisses" beabsichtigt. Im Einvernehmen mit den Erben ist dem neuen Band auch die längst vergriffene zusammenfassende ästhetische Würdigung der Radierungen Rembrandts, die v. Seidlitz ebenfalls bei E. A. Seemann im Jahre 1894 erscheinen ließ, einverleibt worden. Was in der Einleitung zu diesen Aufsätzen von Wichtigkeit war, ist in die „Einführung zum Kritischen Verzeichnis" übernommen worden. Der Verlag hat Abbildungen sämtlicher Originale beigegeben, und so ist ein geschlossenes, abgerundetes Werk zustande gekommen, von dem man wohl aussagen darf, daß es dem Andenken des Verfassers ein Denkmal setzt. Seidlitz hat für seine Durcharbeitung des Kritischen Verzeichnisses noch die nachfolgenden Geleitworte geschrieben.

H.W.S.

Durch den Hindschen Katalog von 1912 ist die Einigung über manche Punkte weiter gefördert worden; sein Abbildungsband, der übrigens nur die Abbildungen unseres deutschen „Klassiker der Kunst"-Bandes in anderer Anordnung enthält, bildet nun ein bequemes Mittel, um Rembrandts Entwicklung von seinen Anfängen bis zum Ende zu verfolgen. Leider hat Hind wiederum eine neue Numerierung eingeführt, wobei sogar einige Nummern, weil sie im Britischen Museum nicht vorhanden sind (seine Nr. 2, 4, 73, 74, 75 und 300), doppelt erscheinen: als einfache Nummern und als solche mit einem Stern.

Um für die zahlreichen Zusätze dieser Auflage Platz zu gewinnen, habe ich, außer manchen Streichungen, die Beilage über die Selbstbildnisse, die Übersicht nach Bartsch, die Liste zum Auffinden der Bartschnummern und die vergleichende Zusammenstellung der verschiedenen Zustandsbezeichnungen bei einzelnen Blättern, die besondere Schwierigkeiten bieten, fortgelassen, da es genügt, daß sie einmal gedruckt sind.

Dagegen erschien es ratsam, den Benutzer dieses Buches möglichst unabhängig von dem Besitz aller anderen Kataloge zu machen. Deshalb sind Beschreibungen und Maße aller Platten eingeschaltet worden, die Bibliographie vollständig gegeben und es wurde der Versuch gemacht, die Kennzeichnung der Zustände so scharf zu fassen, daß man jedes Blatt bestimmen kann, auch wenn kein anderes zum Vergleich danebenliegt.

Für diese Arbeiten ist Hans Wolfgang Singer verantwortlich, der auch freundlichst das Lesen der Korrekturen übernommen hat.

Blasewitz, November 1920.

W. v. Seidlitz

INHALT

80 Lichtdrucktafeln mit 375 Abbildungen



DIE JUGENDZEIT

Wie Dürers Tätigkeit nicht voll gewürdigt werden kann, ohne die eingehendste Kenntnis seiner Stiche und Holzschnitte, so diejenige Rembrandts nicht ohne die Kenntnis seiner Radierungen. Bei beiden ging die stecherische Tätigkeit neben der des Malers durch ihr ganzes Leben hindurch, von der Jugend bis zum hohen Alter, beide haben ihre am tiefsten gedachten und daher am nachhaltigsten wirkenden Schöpfungen, — Rembrandt das Hundertguldenblatt und Dürer die Melancholie, den Hieronymus und den Ritter, — auf der Kupferplatte ausgeführt. Der Stich oder die Radierung war für sie nicht bloß ein Mittel, um Gemälde zu vervielfältigen oder gelegentlich ihre Einfälle festzuhalten, sondern er nahm ihre künstlerische Gestaltungskraft in gleich hohem Maße in Anspruch wie die Hervorbringung eines Gemäldes. Ob sie zum Pinsel oder zu Stichel und Nadel griffen, hing nur von der Natur des Vorwurfs ab, der in dem einen Fall die Farbigkeit und zugleich die Bestimmtheit der Malerei erforderte, in dem anderen aber sich besser durch die nur durch den Gegensatz von Hell und Dunkel wirkende, ja eine gewisse Unbestimmtheit nicht bloß vertragende, sondern sogar fordernde Griffelkunst wiedergeben ließ. Die stecherische Tätigkeit nahm sogar einen solchen Raum in dem Schaffen beider Künstler ein, daß man behaupten kann, aus ihren Stichen oder Radierungen allein lasse sich schon ein annähernd erschöpfendes Bild ihrer künstlerischen Eigenart gewinnen.

Dürer wie Rembrandt waren, so verschieden sie auch sonst vorgingen, indem der eine die höchste Bestimmtheit der Formgebung, der andere dagegen deren größte Verflüchtigung anstrebte, doch im letzten Grunde ihres Wesens dichterische Naturen, die sich mehr noch durch die Fülle innerer Gesichte als durch den Reiz der Außenwelt zum Schaffen angetrieben fühlten. Daher vermochten sie dort, wo sie sich ihnen nicht darbot, der Farbe wohl zu entraten, dagegen konnten sie nie genug der verschiedenen Darstellungsmittel zur Verfügung haben, um ihren Ideen je nach Bedarf Ausdruck zu geben. Daher denn beide neben ihrer Tätigkeit als Maler und Stecher auch noch zu den fruchtbarsten Zeichnern gehörten, die die Kunstgeschichte kennt.

Als Radierer steht Rembrandt überhaupt einzig und unerreicht da. Während er als Maler immerhin wohl ein halbes Dutzend Wettbewerber hat, die ihn nach gewissen Richtungen hin sogar übertreffen, wie namentlich van Eijck in bezug auf die Vollendung der Technik und die Leuchtkraft der Farben, Raffaello Santi in bezug auf die Abrundung der Komposition und die Noblesse des Ausdruckes, Tiziano Vecelli in bezug auf die Weichheit des Fleisches und Velazquez in bezug auf den männlichen Ernst seiner Auffassung: so bildet er in seiner Eigenschaft als Radierer noch jetzt das leuchtende Beispiel für alle, die ihre Kräfte dieser Kunstgattung widmen.

So sehr sich nun bei Rembrandt die Tätigkeit als Maler und Radierer ergänzen, so wünschenswert es daher auch ist, ihn nach beiden Richtungen hin zu kennen, um den vollen Umfang seiner Kunst und Wirksamkeit ermessen zu können, so bieten eigentlich allein die Radierungen die Möglichkeit, ihn nach dem wesentlichen Umkreise seines Schaffens kennenzulernen. Seine Gemälde sind weit verstreut, nicht nur über Europa, sondern nun auch nach Amerika hin. Von den Radierungen aber gibt es im wesentlichen vollständige Sammlungen an vielen, leicht erreichbaren Stätten, und sie können auch in verschiedenen Veröffentlichungen an jedem Ort in Muße studiert werden. Denn während die auf photographischer Grundlage hergestellten Wiedergaben bei Gemälden sich gerade in bezug auf Rembrandts Schöpfungen als unzureichend erweisen, — weil sie das für ihn so wichtige Spiel des Lichtes und der Farben nicht bezwingen, — bieten die besten unter ihnen einen ziemlich genügenden Ersatz bei den Originalradierungen.

Die beiden frühest datierten Radierungen Rembrandts, Bildnisse seiner greisen Mutter vom Jahre 1628 (B. 352 und 354), sind kleine Blättchen von vollkommener Anspruchslosigkeit, zeigen jedoch bereits einen so hohen Grad von Vollendung, daß sie kaum für erste Versuche in dieser besonderen Kunstart gehalten werden können.

Da aber Blätter, die sich früher ansetzen lassen, nicht bekannt sind, so gewinnt der Beschauer den Eindruck, als habe er es hier mit einer Künstlererscheinung zu tun, die in vollkommener Ausbildung hervorgetreten sei, wie Pallas Athene gerüstet dem Haupte des Zeus entsprungen ist. Das ist nicht der Fall gewesen. Eine solche Anschauungsweise, die Rembrandt zu einem Wunderwesen stempeln würde, widerspricht durchaus selbst der spärlichen Kenntnis, die wir von seiner früheren Entwicklung haben. Wohl muß seine Eigenart von Anfang an fest ausgeprägt gewesen sein, aber die Herrschaft über die Darstellungsmittel hat er sich, wie jeder andere, erst in allmählichem Ringen aneignen können. Das zeigen auch seine Gemälde aus diesen frühen Jahren.

Was er während seiner dreijährigen Studienzeit bei seinem Mitbürger Jacob van Swanenburch in Leiden, dann während des halben Jahres bei Pieter Lastman in Amsterdam geleistet hat, ist nicht bekannt. Aus seinen späteren Werken nur kann darauf zurück-

geschlossen werden, daß er diesen wesentlich unter dem Bann der italienischen Akademiker stehenden Künstlern weniger verdankt haben wird, als dem Einflusse, den einige andere ihm geistig näherstehende Meister jener Zeit durch ihre Bilder auf ihn ausgeübt haben. Diese Künstler sind: der Leidener Joris van Schooten, der Haerlemer Jan Pijnas, vielleicht auch der Delfter Leonart Bramer. Die frühesten seiner auf uns gekommenen Gemälde, der h. Paulus von 1627 im Stuttgarter Museum und der Geldwechsler vom gleichen Jahre in der Berliner Galerie, zeigen aber, daß er damals noch mit den Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, die der Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel entgegenstehen. Erst die Gemälde des Jahres 1628, wie die Gefangennahme Simsons im Schloß zu Berlin, bekunden jenen Vollbesitz der Technik, der den selbständig gewordenen Künstler kennzeichnet. Es ist also in hohem Grade wahrscheinlich, daß auch den beiden Radierungen dieses Jahres Versuche in der Handhabung der Nadel vorangegangen sein werden, die jedoch nicht bis auf uns gelangt sind.

Damals lebte er, der zweiundzwanzigjährige junge Mann, noch in seiner Vaterstadt Leiden, die er erst drei Jahre später, als sein Ruhm sich bereits ausgebreitet hatte und auswärtige Aufträge seinen Ehrgeiz geweckt haben mochten, verlassen sollte, um in der Hauptstadt Amsterdam die volle Entfaltung seiner Kräfte zu finden und sich den ersten Platz unter den zeitgenössischen Malern zu erobern. Die behaglichen Verhältnisse eines geordneten Besitzstandes, ein festgeschlossenes inniges Familienleben umgaben ihn im Elternhause und gewährten ihm die erforderliche Muße, um sich ganz der Ausbildung seiner Kunst widmen zu können. Bezeichnend für ihn ist es, daß er in dieser Zeit die Gegenstände seiner Darstellungen mit Vorliebe der nächsten Umgebung entnahm, daß er sich also damit begnügte, das Alltägliche künstlerisch zu erfassen. Daneben wagte er sich nur langsam daran, Gebilden seiner Phantasie Ausdruck zu verleihen. Sicherlich werden solche in ihm, dessen Schöpferkraft sich im weiteren Verlauf seines Lebens immer mehr als wahrhaft unerschöpflich erwies, schon von Anbeginn an geschlummert haben. Aber er besaß die Kraft, sie in festem Gewahrsam zu halten, bis sie ausgereift waren und von selbst zur Gestaltung drängten. Andererseits aber war es auch wieder nicht die bloße Freude an der Überwindung der technischen Schwierigkeiten, die ihn veranlaßte, jene kleinen Bildnisse, wie die beiden radierten der Mutter, zu entwerfen. So unverkennbar es ist, daß echte Kindesliebe ihm dabei die Hand geführt hat: um die Bildnisse als solche, d. h. um die treue Wiedergabe der Persönlichkeit in ihrer äußeren Erscheinung handelte es sich ihm hier nicht in erster Linie. Die vielen Bildnisse, die er in den nächstfolgenden Jahren sowohl von seiner Mutter als auch von sich selbst und anderen Personen entworfen hat, wären sonst nicht so unähnlich untereinander ausgefallen. Wohl ist bei ihm stets der Kern der Persönlichkeit und deren augenblickliche Stimmung scharf erfaßt. Aber so angelegen er es sich auch sein ließ, jede Hautfalte

in der ihr angemessenen Straffheit oder Weichheit herauszumodellieren, jedes Härchen nach seiner Stärke und Lage zu charakterisieren, kopierte er doch nicht einfach die Natur so wie er sie vor sich sah, sondern verwendete in freiem Schalten die Einzelheiten zur Darstellung des Bildes, das er sich im Geiste geschaffen hatte. In dem engen und stetigen Anschluß an die Formen der Natur ist sein Realismus, in seiner unablässigen Schöpfertätigkeit zugleich aber auch sein Idealismus begründet.

Die erwähnten beiden Bildnisse seiner Mutter zeigen Rembrandt bereits als Meister in der Kunst des Anordnens. Der von vorn gesehene Kopf mit der großen, weit vorragenden und daher einen breiten Schatten werfenden Haube (B. 352) muß freilich nach dem ersten, am Unterrande noch nicht verkürzten Zustande beurteilt werden. Der wuchtige Ernst dieser Züge beweist, daß es sich um die Auffassung als alttestamentliche Gestalt, etwa als Prophetin, wie auf dem Gemälde der Darstellung im Tempel, im Besitz der Kunsthalle in Hamburg, handelt. Das andere Bildnis dagegen (B. 354) stellt die würdige Matrone so dar, wie sie im gewöhnlichen Leben sich gezeigt haben mag, als eine echte Hausmutter voll reicher Lebenserfahrung und still verhaltener Herzensgüte, von ihrem Lehnstuhl aus das ganze Hauswesen regierend; wohl nicht so offen und frohgemut wie Frau Aja, aber dafür vornehmer und zurückhaltender. So viel wenigstens leuchtet aus ihrem Bildnis hervor, daß auch Rembrandt, wie die Mehrzahl der großen Männer, das Beste seiner Natur der Mutter zu verdanken hatte. So oft er auch diese Frau später wieder abgebildet hat, überboten hat er dieses Bildnis seiner Frühzeit nicht. Es bleibt das beste, das er nach seiner Mutter geschaffen hat. Wäre es nicht datiert, so würde man es erst um mehrere Jahre später ansetzen. Von der unnachahmlichen Technik, die schon dieses Blatt und gerade dieses aufweist, gilt, was Charles Blanc im allgemeinen von Rembrandts Radierungen aus den Jahren 1628 bis 1632 sagt: sie seien mit der größten Freiheit, der größten Leichtigkeit gemacht. In der Folge sei der Maler überlegsamer geworden, habe seine Radierungen wie Gemälde behandelt, große Schattenmassen vorgesehen, Strichlagen angebracht, die wie ein Tuschton wirken, ja man könne sagen, daß er seine Radierungen gemalt habe. In seiner Jugend dagegen habe er radiert, wie man radieren muß, mit lebhafter Empfindung und spärlicher Arbeit, rasch genug, damit das erste Feuer nicht erkalte.

In das Jahr 1629 ist nur ein Blatt mit Sicherheit zu versetzen: das datierte große Selbstbildnis (B. 338), dessen Eigenhändigkeit von einigen Seiten, jedoch mit Unrecht, angezweifelt worden ist. Ist es auch in einer ungewöhnlichen Technik ausgeführt, — ein Teil der Striche ist außerordentlich dick, ja das Gewand ist sogar mittels eines Instrumentes mit zwei Spitzen ausgeführt worden, so daß man angenommen hat, Rembrandt habe sich hierbei eines abgebrochenen Eisennagels bedient, — so ist doch der Ausdruck des unschönen, noch jugendlichen, aber energischen Kopfes mit den scharfblickenden

Augen und dem festgeschlossenen Munde so vorzüglich wiedergegeben, daß an keinen Schüler oder Nachahmer gedacht werden kann. Hier tritt uns jener Typus leibhaftig entgegen, der gerade in dem kriegerfüllten 17. Jahrhundert so häufig und nicht bloß bei den Kriegsleuten anzutreffen ist. Es ist der des auf sich selbst gestellten Mannes, dem beschaulicher oder behaglicher Genuß nicht vergönnt ist, der vielmehr für sein Leben oder für seine Ideen kämpfen muß und dem der endliche Sieg auf der Stirn geschrieben steht.

Dieser Frühzeit gehört wohl auch das große Blatt mit der Heilung des Gichtbrüchigen (B. 95) an, das gleichfalls von einigen angezweifelt, vom Engländer Middleton wiederum, wenn er es auch als echt gelten läßt, in völliger Verkennung der künstlerischen Eigenschaften erst in der Spätzeit des Meisters, und zwar in das Jahr 1655 versetzt worden ist. Zu solcher Zeit hätte aber Rembrandt sich einer größeren Ruhe in den Bewegungen der dargestellten Figuren befleißigt. Der Architektur hätte er eine weniger phantastische Gestalt gegeben, die Gestalten eckiger gezeichnet und durch ein System paralleler gerader statt gerundeter Linien herausgearbeitet. Von alledem ist hier nichts zu bemerken. Im Gegenteil wird das Werk durch seine wesentlich mittels der Bewegungen wirkende Dramatik als ein Erzeugnis der Frühzeit des Meisters gekennzeichnet. Zu dieser Zeitbestimmung paßt auch der dichte Zusammenschluß der drei handelnden Personen, der hohen, aber vom Alter stark gebeugten Gestalt Petri, mit den zu liebevollem Umfangen ausgebreiteten Armen, des an allen Gliedern gebrochenen Krüppels, der sich unter Aufbietung seiner letzten Kraft emporzurichten trachtet, und des mit gespannter Aufmerksamkeit zuschauenden Johannes. Dieselbe Neigung zu absichtlicher Gruppierung und drastischer Pantomimik, die Rembrandt erst um die Mitte der dreißiger Jahre ablegen sollte, ist auf der schon erwähnten frühen Darstellung im Tempel, nur noch einseitiger ausgebildet, wahrzunehmen. Die Art, wie er mit wenigen Strichen die hochgewölbte Vorhalle, worin die Szene vor sich geht, angibt, wie er durch ein paar Figuren die Örtlichkeit als eine an verkehrsreicher Straße gelegene charakterisiert, ist ebenso bezeichnend für seine Frühzeit wie die meist noch den Körperformen sich anschmiegende und Kreuzlagen nur spärlich verwendende Strichführung.

Lassen sich somit in die ersten Jahre seiner Selbständigkeit nur wenige Radierungen mit Bestimmtheit versetzen, so kann eine solche Zurückhaltung daraus erklärt werden, daß er damals noch genug mit der Ausbildung seiner Schüler, wie Gerard Dou u. a., daneben aber auch mit seiner eigenen Vervollkommnung zu tun hatte. Die schon oben hervorgehobene Leichtigkeit, womit er anfangs seine Radierungen ausführte, zeigt, daß er die Ätzkunst zunächst nur als eine Nebenbeschäftigung, als ein Spiel, zur Erholung betrieb. Zugleich mit den wachsenden Kräften vermehrten und vermannigfaltigten sich dann diese Versuche, bis er entdeckte, daß sich ihm hier ein Mittel bot, seine Kräfte zu verdoppeln, Kompositionen, die der Farbe entraten konnten, in einer ihm

vorzüglich angemessenen Weise wiederzugeben und den Kreis seiner Wirksamkeit ins Außerordentliche zu erweitern.

Vom Jahre 1630 an erst beginnt seine Tätigkeit als Radierer einen größeren Umfang anzunehmen. Vor allem treten uns da seine Bettlergestalten entgegen. Hatten auch schon die Künstler der vorhergehenden Zeiten, aber mehr noch die Vlamen (Brueghel, Vinckboons, van de Venne) als die Holländer, solche Gestalten auf ihren Bildern verwertet, so war das doch meist nur im Rahmen größerer Kompositionen geschehen. Einzig der Lothringer Callot hatte hiervon eine Ausnahme gemacht und sie um ihrer selbst willen dargestellt. Aber im Widerschein seines krausen Geistes hatten diese unscheinbaren Wesen ein aus Grazie und Lächerlichkeit gemischtes groteskes Gepräge erhalten, das sie als seelenlose Zwittergeschöpfe erscheinen ließ. Ganz anders trat Rembrandt diesen verkrüppelten und zerlumpten Gestalten, die damals mehr als je die Landstraßen unsicher machten, entgegen. Auch er griff das malerische Element, das in ihrem verwahrlosten und verwilderten Äußeren lag, begierig auf. Aber statt es zu übertreiben, begnügte er sich damit, es in strenger Anlehnung an die Wirklichkeit nachzubilden, da er gerade hierin das Mittel fand, um den Gegensatz gegen diese Verkümmerung, den trotzdem immer noch durchschimmernden ewig-menschlichen Kern, um so kräftiger zur Geltung zu bringen. Für ihn war solches Lumpengesindel weder schlechtweg verächtlich noch schlechtweg ergötzlich. Dessen mit Schlauheit gepaarte Gebrechlichkeit wußte er in überzeugender Weise zur Darstellung zu bringen. Was ihn aber vor allem fesselte, war die unbekümmerte Natürlichkeit dieser von der menschlichen Gesellschaft ausgestoßenen Wesen, die „ihre Sach' auf nichts gestellt" hatten. In dem zur Freiheit veranlagten Künstler regte sich hier unleugbar eine sympathische Ader. Besonders sorgfältig durchgeführt, wenn auch dadurch in den Schattenteilen noch etwas schwer wirkend, sind der hockende Mann mit dem mißmutigen Gesicht (B. 174) und das Bettlerpaar hinter dem Erdhügel (B. 165). Den Höhepunkt auf diesem Gebiete erreichte er erst zwei Jahre später in seinem Rattenfänger. Bei den zahlreichen Darstellungen aus der heiligen Geschichte, die er in seinen späteren Jahren schuf, sollten ihm diese Studien der Frühzeit unschätzbare Dienste leisten.

Die drei kleinen Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Jesu, die Beschneidung (B. 48), die Darstellung (B. 51) und der Jesusknabe im Tempel (B. 66), nehmen eine besondere Stelle in Rembrandts Radierwerk ein. Alle drei gleichen Formates, figurenreiche, in phantastisch hohe Hallen verlegte Kompositionen von äußerst feiner Durchführung, haben das miteinander gemein, daß sie eine bildmäßige Geschlossenheit anstreben, also wie Wiedergaben von Gemälden (die aber höchst wahrscheinlich nur in der Phantasie des Künstlers ihre Ausgestaltung gefunden haben) aussehen, dagegen von der vollen Freiheit malerischer Behandlung noch weit entfernt sind. Wie Rembrandts

Augenmerk hier noch wesentlich auf das Gleichgewicht und die Abrundung der Komposition gerichtet ist, zeigen deutlich die Veränderungen, die er mit dem Jesusknaben im Tempel (B. 66) vornahm, indem er ein paar zu sehr an den Rand gedrängte Figuren entfernte und dafür andere in der Mitte des Hintergrundes einfügte. In der Angabe auch der flüchtigsten Lebens- und Seelenregungen mit nur wenigen Strichen sollte er erst nach einem halben Jahrzehnt die volle Meisterschaft erlangen. Hier steht er noch auf derselben Stufe, der sein fein durchgeführtes, aber die Wirkung einer Theaterszene nicht wesentlich überbietendes Jugendbild im Haag, die Darstellung im Tempel von 1631, angehört.

Weit freier bewegte er sich in den zahlreichen kleinen Selbstbildnissen, die er damals entwarf. Nicht auf die unmittelbare Ähnlichkeit sah er es dabei ab, woher es sich denn auch erklärt, daß manche dieser Blättchen von Bartsch gar nicht als Selbstbildnisse erkannt worden sind. Wie er in der Malerei seinen eigenen Kopf als „das bequemste und billigste Modell" benutzte, um Probleme der Färbung und Beleuchtung zu lösen, so erweisen sich auch seine Radierungen als die Ergebnisse unausgesetzter Beobachtung seines eigenen so beweglichen und ausdrucksfähigen Gesichtes, wodurch er sich die volle Herrschaft über die Erscheinungsformen der Seelenregungen, von den harmlosen Ausbrüchen des Lachens bis zu dem Ausdruck des Entsetzens und der stärksten Leidenschaft erwarb. In der Vorliebe für kräftige Wirkungen macht sich auch hier der Hang zum Theatralischen, der mehrfach seinen Jugendschöpfungen eigen ist, bemerklich.

In dem fein und geistreich durchgeführten Blättchen (B. 1) läßt sich der Typus des jugendlichen Rembrandt am deutlichsten erkennen, weil hier keine Nebenabsicht mit unterläuft. Bei aller Weichheit und Verschwommenheit der Züge ist der Ausdruck doch schon energisch und selbstbewußt. Nur noch zwei Jahre, und der gereifte Mann steht vor uns, noch immer voll Übermut und Zufriedenheit, aber bereits vom Ernst statt von ausgelassener Heiterkeit beherrscht. Dann aber, in den späteren Jahren, welche ungeheure Wandlung ist da mit dem vom Geschick hart geprüften Manne erfolgt! Wie ist in ihm äußerlich alles erstarrt und welch erhabenes, verklärendes Licht hat sich in seinem Innern aufgetan! Da lohnt es sich denn, die Züge, die infolge unausgesetzter innerer Arbeit zu solcher Reife sich ausgestalteten, in dem Stadium zu erfassen, als sie noch bildungsfähig waren und allen Eindrücken offenstanden, wohl die Kraft verratend, die in diesem Wesen eingeschlossen war, aber noch nicht die Richtung, in der sie sich entfalten sollte.

Der runde Kopf, von krausem und anfangs stark in den Nacken fallendem Haar umwallt, sitzt auf schmalen Schultern auf. Der obere Teil des Gesichtes hat noch einen fast gewöhnlichen Ausdruck, weniger durch die kleinen zusammengekniffenen Augen, die vielmehr unter den niedergezogenen Brauen scharf und durchdringend blicken,

als durch die kurze in einen breiten eckigen Knollen auslaufende Nase, die von einer gewissen brutalen Energie zeugt. Dafür ist aber der untere Teil, trotz des großen Mundes mit den dicken Lippen um so anziehender durch die Entschlossenheit sowohl, die in dem kräftigen Kinn ihren Ausdruck findet, wie namentlich durch die Schalkhaftigkeit, die in den Mundwinkeln sitzt und diesem ganzen Teil des Gesichtes den Charakter geistreicher, zu überlegenem Humor geneigter Beweglichkeit verleiht. Ist auch auf der Oberlippe nur erst ein geringer Anflug jenes Bartes sichtbar, der sich bald darauf so keck emporkräuseln sollte, so sagt doch schon jetzt dieser Mund, daß er sich nicht „zu Komplimenten spitzen werde".

Unter den Selbstbildnissen des folgenden Jahres 1631, die hier gleich in die Betrachtung miteinbezogen seien, bekundet die Halbfigur in weitem Mantel und breitkrempigem Hut (B. 7) ein durchaus neues Streben. Der Künstler begnügt sich in diesem durch zahlreiche Probedrucke sorgfältig vorbereiteten Blatte nicht mehr mit der plastischen Wirkung, sondern sucht durch farbige Abstufungen dem Ganzen ein reicheres malerisches Aussehen zu geben. Von den kleineren Blättchen ist die Mehrzahl von Schülern gefertigt, wenn auch offenbar nach Zeichnungen Rembrandts. Unter den eigenhändigen aber ragen der sogenannte Rembrandt aux trois moustaches (B. 2), durch seine heitere, von jedem Trotz freie Zuversicht wohl das liebenswürdigste Bildnis des Meisters, und das Bildnis in der dicken Pelzmütze (B. 16) hervor, das ihn bereits zum Manne herangereift zeigt, somit zu dem Zeitpunkte entstanden sein dürfte, da er den folgenschweren Entschluß gefaßt hatte, nach Amsterdam überzusiedeln (Ende 1631). Besonderer Wert endlich ist auf das anspruchslose, aber gerade durch seine Schlichtheit in hohem Grade überzeugende Bildnis (B. 363) zu legen, das er mit großer Sorgfalt begann, dann aber aus unbekanntem Grunde liegen ließ, nachdem er auf der Platte einige Bettlerfiguren hinzugefügt hatte. Hier hat sein breites Gesicht einen selten freundlichen, fast weichen Ausdruck. Dieses Blatt mit Middleton in das Jahr 1639, also in die unmittelbare Nähe des stolzen Selbstbildnisses mit dem aufgelehnten Arm verlegen, heißt den Charakter der Physiognomie, wie die gerade für die frühe Zeit bezeichnende Behandlungsweise, — die Bettler erinnern durchaus an den Violinspieler von 1631, — verkennen.

Auch weitere Bildnisse seiner Mutter schuf er um diese Zeit, so die Halbfiguren (B. 343 und 348). Als letztes dieser Reihe zeigt das Blättchen von 1633 (B. 351) bereits sehr eingefallene Züge. Ob er auch Bildnisse seines Vaters radiert habe, konnte bis vor kurzem nicht mit Sicherheit angegeben werden. Man vermutete wohl, der schöne Greis mit müdem Gesichtsausdruck und wallendem Vollbart, der auf Blättern von 1630 (B. 309 und 325), 1631 (B. 260 und 315) und auf undatierten derselben Zeit (B. 291 und 312), auch in Gemälden (z. B. in Schwerin, Nr. 854) vorkommt, sei dieser Vater, zumal die größere Radierung (B. 262), mit dem Turban auf dem Kopfe, in An-

ordnung und Maßen als ein Gegenstück zu dem Bildnis der Mutter im schwarzen Schleier (B. 343) erscheint. Diese Annahme ließ sich aber nicht länger aufrechterhalten, nachdem 1887 Bredius und de Roever (in der Zeitschrift Oud Holland, V, 220) den Nachweis geführt hatten, daß Rembrandts Vater nicht erst, wie man bis dahin allgemein geglaubt hatte, um 1632 gestorben, sondern bereits am 27. April 1630 beerdigt worden sei. Die angeführten Bildnisse, die zum Teil aus dem Jahre 1631 stammen und sämtlich nach dem Leben geschaffen sind, konnten also nicht seinen Vater darstellen.

Emile Michel hat 1890 (in der Gazette des Beaux-Arts II, 159) die Vermutung geäußert und mit glaubhaften Gründen belegt, daß das Bildnis des Vaters in jenem Typus zu erkennen sei, den man gewöhnlich mit dem Namen des Juden Philo (B. 321) bezeichnet und der in einer Reihe kleinerer Blätter aus dem Jahre 1630 (B. 292, 294, 304) wiederkehrt*). Ob derselbe Verfasser mit seiner Annahme recht hat, daß auch die prächtige Halbfigur des Mannes in orientalischer Tracht (B. 263), die ein Gegenstück zum Bildnis der Mutter mit dem orientalischen Schleier (B. 348) bildet, den Vater darstelle, mag dahingestellt bleiben. Bildet die Datierung von 1631 hier auch keine besondere Schwierigkeit, da sie, wie Michel hervorhebt, erst vom zweiten Zustande an erscheint, also nachträglich hinzugefügt sein kann, so lassen die anscheinend jüngeren Züge sowie die runde Form des Gesichtes, die sonst noch auf einem Bildnis wiederkehren, das aus dem Besitz des Herrn Ed. Habich in Kassel in die dortige Galerie übergegangen ist, sich nicht ohne weiteres mit dem hageren Antlitz zusammenreimen, das sowohl in dem Douschen Bildnis der Kasseler Galerie, dem Ausgangspunkte der Beweisführung Michels, als auch in den damit übereinstimmenden Originalgemälden Rembrandts in den Galerien zu St. Petersburg und Amsterdam anzutreffen ist**).

Weiter als durch diese Bildnisse wird freilich unsere Kenntnis des Meisters durch die Darstellungen des nackten weiblichen Körpers gefördert, die Rembrandt, damit ein für ihn ganz neues Gebiet betretend, im Anfang der dreißiger Jahre radierte. Pflegt auch ein Hauptblatt dieser Art als Diana im Bade (B. 201) bezeichnet zu werden, so fällt doch sofort in die Augen, daß die Mythologie hier nur den Vorwand abgegeben hat, und daß es sich für den Künstler nicht um die Charakterisierung eines bestimmten Typus oder Vorganges, sondern bloß um das Naturstudium gehandelt hat. Diese Diana ist weder eine Göttin, noch macht sie überhaupt irgendwelchen Anspruch

*) Ein Gemälde des sog. Juden Philo von Rembrandts Hand, aus dem Jahre 1630 stammend, besitzt das Ferdinandeum zu Innsbruck. Lievens, Rembrandts Freund, hat diesen Typus mehrfach in seinen Radierungen (B. 21, 32 und 33) verwertet, bevor er 1631 von Leiden nach Antwerpen ging. Vliet, der Schüler Rembrandts, hat ihn in den Radierungen B. 20 und 24 nach Gemälden seines Lehrers kopiert.

**) Der „Geldwechsler" (datiert 1627) in der Berliner Galerie, eins der frühesten Bilder Rembrandts, stellt aber offenbar seinen Vater dar.

auf Schönheit oder Vornehmheit. Mit zusammengepreßten Knien sitzt sie so da, daß sie dem Beschauer den vollen Anblick ihrer breiten Hüfte gewährt. Um einen bequemen Halt zu gewinnen, hat sie den Oberkörper stark gewendet und lehnt sich nun mit ihren ausgestreckten Armen auf das ansteigende Erdreich. Selbst bei ausgewählten Formen würde eine solche Stellung keine schönen Linien bilden, wohl aber bringt sie die Beweglichkeit des Körpers gut zum Ausdruck und ist dabei einfach und natürlich. Rembrandt begnügt sich hier eben mit dem Reichtum, den die Natur in jedem ihrer Geschöpfe, und nun gar in deren vollkommenstem, dem Menschen, bietet, ohne auf dessen Idealisierung oder Anpassung an einen besonderen, dem Geistesgebiet angehörenden Stoff Bedacht zu nehmen. In dem, was er vor Augen hat, gewahrt er so viele Schönheiten nicht etwa gedanklicher, sondern rein sinnlicher Art, daß er bereits in der Beschränkung auf deren treue Wiedergabe volles Genügen zu finden vermag. Als schaffender, dichtender Künstler hat er oft genug dem Trieb nach einer Verwendung der Naturformen im Dienste einer höheren, d. h. menschlichen Idee Folge geben müssen. Daneben aber drängte es ihn als einen Anschauenden und Forschenden stets zur Darstellung der Wirklichkeit bloß um ihrer selbst willen, um der nie völlig zu erreichenden und in ihrer Fülle unerschöpflichen Reize willen, die sie in sich birgt. In diesen frühen Blättern mag vornehmlich noch die Lernbegier seine Hand geleitet haben. Daß aber die ausschließlich künstlerische, naive Freude an der Außenwelt überhaupt in den letzten Tiefen seines Wesens begründet war, vermögen, wenn es hierfür bei Rembrandt eines Beweises überhaupt bedarf, die unübertrefflichen Darstellungen des nackten weiblichen Körpers zu beweisen, die er noch in seiner Spätzeit sowohl in Gestalt von Radierungen wie von Gemälden (die Badende in der Londoner Nationalgalerie) geliefert hat. Hier wird der Punkt berührt, wo die eigentliche bildende Kunst sich von der auf dichterischer Grundlage beruhenden Allgemeinkunst loslöst und über sie erhebt, um in ihr allein zugänglichen Regionen ihren höchsten, ihren wahren Zielen zuzustreben. Wer nie die Wonne empfunden, die aus der bloßen sinnlichen Anschauung auch des niedrigsten Gegenstandes fließt, der vermag, auch wenn er sich selbst Künstler nennt, das Ideal, das hiermit gegeben ist, und den Sporn zu der Erreichung dieses Ideals, der hierin ruht, nicht zu erfassen. Denn wer nur in einer Gedankenwelt lebt und die Formen der Natur als mehr oder weniger schöne Hieroglyphen für die Verdeutlichung seiner mehr oder weniger erhabenen, aber immer doch menschlichen Gedanken zu verwenden gewohnt ist, der kann in der Nachahmung der Natur nichts anderes als eine Schülerübung, allenfalls ein Virtuosenstückchen erblicken. Ihm in seiner Überhebung fehlt die Ehrfurcht vor der Natur, er weiß nichts von dem Zittern und Stottern, das den geborenen Künstler vom Schlage Rembrandts bei dem Bestreben, die Natur zu fassen, ihr ihre Gedanken und Geheimnisse abzuringen, befällt.

Auch in dem gewöhnlichsten Modell erblickt Rembrandt eine Fülle von Aufgaben, deren Lösung er des vollen Einsatzes seiner Kraft wert erachtet. Ob die Formen wohlgebildet und in ihrer Reinheit bewahrt sind oder nicht, das bekümmert ihn ebensowenig wie die Gefälligkeit der Anordnung und des Linienaufbaues*). Er rechnet damit, daß unter dem blassen und bedeckten Himmel seines Heimatlandes die Formen ohnehin viel mehr durch ihre Modellierung als durch den Umriß zur Geltung kommen (Bürger). Daher bestrebt er sich, die zarten Wellen der Oberfläche des menschlichen Körpers, die nachgiebige Haut über den festen Fleisch- und den weichen Fetteilen, das Ganze gestützt durch das organische und daher so bewegliche Knochengefüge, mit liebevollster Sorgfalt wiederzugeben. Wie er in seinen Gemälden den ganzen Reichtum und die ganze Zartheit seiner Palette aufbietet, um die Poesie des Fleisches zur Darstellung zu bringen, so weiß er in den Radierungen durch wohlüberlegte und in echt künstlerischer Weise empfundene Anlage, Auswahl und Führung der Striche seinen Zweck nicht minder vollkommen zu erreichen. Die Frau auf dem Erdhügel (B. 198) zeigt sogar, wie er damals noch sich durch dieses Streben nach möglichster Schärfe und Feinheit zu weit führen lassen konnte. Nachdem er den allgemeinen Eindruck festgestellt, nahm er die Platte nochmals vor und modellierte nicht nur alle Gliedmaßen von neuem durch, sondern hob auch die Hautfalten weit stärker hervor, wodurch das Blatt ein hartes und trockenes Aussehen erhielt.

In zwei Blättchen von 1631 (B. 190 und 191) ist die Freude an der Natur offenbar bis zum Zynismus getrieben, aber von irgendwelchen obszönen, ungesunden Nebenabsichten kann dabei nicht die Rede sein. Dazu ist schon die Freude des Künstlers an der Arbeit selbst eine viel zu große und reine. Als Darstellungen aus dem Alltagsleben bilden dieser Mann und diese Frau, wie er sie auf seinen ländlichen Streifereien beobachtet haben mag, einen Höhepunkt, der in bezug auf die Feinheit der Durchführung den Vergleich mit keinem der unmittelbar nachfolgenden Blätter zu scheuen braucht. Sieht man von den zahlreichen Genrefiguren ab, die gerade zu dieser Zeit von Schülern nach seinen Entwürfen gefertigt wurden, so bleibt für das Jahr 1631 von eigenhändigen Werken nur noch die rührende Darstellung des blinden Geigers (B. 138) übrig. Die folgenden Jahre aber macht er mit seinem Rattengiftverkäufer (B. 121)

*) Schon im 18. Jahrhundert, in einer Dichtung von Andries Pels von 1681, wird gegen ihn der Vorwurf erhoben, daß er selbst vor der Wiedergabe der Einschnürungen, die durch das Mieder und die Strumpfbänder verursacht werden, nicht zurückschrecke:

. . . . Slappe borsten,
Verwrongen' handen, ja de neepen van de worsten
Des rijglijfs in de buik, des kousebands om't been,
t' Moest al gevolgt zijn, of Natuur was niet te vreén.

einen Versuch, der ihn wesentlich weiterführt. Hier vereinigt er nämlich, nachdem er bis dahin die Radierung, abgesehen von den paar biblischen Kompositionen, wesentlich nur für seine privaten Studienzwecke verwendet hatte, zum erstenmal verschiedene Motive zu einem Ganzen, das durch Hinzufügung eines landschaftlichen Hintergrundes auch einen bildmäßigen Abschluß erhält. Doch liegt hier noch keine Veranlassung zu längerem Verweilen vor, da ebenso in diesem Blatt wie auf der säugenden Madonna (B. 62), die durch eine liebevolle Schlichtheit in der Auffassung an das Gemälde der heil. Familie von 1631 in München erinnert, die Gebundenheit an das stillhaltende Modell sich noch stark bemerklich macht.



DIE DREISSIGER JAHRE

Mit der zu Ende des Jahres 1631 erfolgten Übersiedelung nach Amsterdam schloß die Jugendperiode, die eigentliche Lernzeit für Rembrandt, ab. Durch den ganz neuen Ton in der Anatomie des Dr. Tulp, die Rembrandt noch 1632 beendigte, wurde er mit einem Schlage der gesuchte Modebildnismaler der Weltstadt. Nicht lange freilich ließ er sich in solcher Weise durch das Publikum seine Wege vorschreiben. Schon von 1635 an werden, wie Bode hervorgehoben hat, die auf Bestellung gemalten Bildnisse wieder seltener. Dafür aber gab er sich in seinen Radierungen um so stärker der Freude am Erfinden und der Lust am völlig selbständigen Schaffen hin. Wie seine Selbstbildnisse von 1632 an einen ganz veränderten, weit ernsteren und gesetzt männlichen Charakter tragen, so bekunden fortan auch seine übrigen Radierungen den vollständigen Wandel, der mit seiner Persönlichkeit vor sich gegangen war. Sie stellen jetzt zumeist nicht mehr bloße Studien dar, befleißigen sich auch keiner so miniaturartigen Feinheit, betonen nicht mit solcher Rücksichtslosigkeit die Gegensätze von Licht und Schatten, sondern führen uns mehr und mehr abgeschlossene, in sich abgewogene Kompositionen vor, die den Stempel ihres Schöpfers an sich tragen und stets neue Einblicke in den Reichtum seiner Phantasie gewähren.

Das Hauptwerk aus dieser Zeit des Umschwunges ist ohne Zweifel der barmherzige Samariter (B. 90), ein Blatt, das überhaupt zu den Meisterleistungen Rembrandts gehört. Das Datum 1633 ist erst der letzten Abdrucksgattung beigefügt. Daß das Blatt bereits im Jahre 1632 entstanden sei, beweist die Bezeichnung, die Rembrandt selbst auf einem Exemplare des zweiten Zustandes angebracht hat. Ein Vergleich mit dem Rattengiftverkäufer (B. 121) und dem Perser (B. 152), die beide von 1632 datiert sind, zeigt zur Genüge, daß die frühere Jahreszahl die richtige ist. Seymour Haden will freilich das Blatt Rembrandt überhaupt absprechen, nicht sowohl im Hinblick auf die Komposition, die uns in einem annähernd gleich großen, durchaus noch der Jugendzeit des Meisters angehörenden Gemälde im Wallace-Museum zu London erhalten ist, als vielmehr in Betracht der Ausführung. Doch läßt sich die Eigenhändigkeit nur für einige Nebendinge, wie namentlich den geschmacklos angebrachten, in eigentümlich punktierter Weise durchgeführten Hund, die Geräte rechts, die wolligen Gräser im Vordergrunde,

die ungeschickt gezeichneten Hühner, das gestrichelte Blattwerk der Bäume bezweifeln. Diese Teile wird Rembrandt wohl Schülerhänden überlassen haben. Der Hund findet sich auf dem Gemälde überhaupt gar nicht vor. Die feine Durchführung des übrigen, ohne die übrigens die ergreifende Charakterisierung der Gesichter kaum möglich wäre, ist aber durchaus sein Werk und stimmt mit der Behandlungsweise der Mehrzahl seiner Radierungen aus diesem und den nächsten Jahren überein. Auch die Tatsache, daß eine Radierung von ihm sich mit einem seiner Gemälde genau deckt, also eine Wiederholung dieses Gemäldes bildet, — was noch durch den Umstand bestätigt wird, daß in dem vorliegenden Fall der Abdruck das Bild von der Gegenseite darstellt, so daß also die Platte selbst mit dem Gemälde in bezug auf die Wendung der Figuren übereinstimmt, — steht in dieser frühen Zeit gar nicht vereinzelt da. Die große Kreuzabnahme vom folgenden Jahre weist dasselbe Verhältnis auf.

Gewisse Ungeschicklichkeiten, die freilich in mehreren anderen Werken dieser frühen Zeit gleichfalls vorkommen, lassen sich nicht verkennen. Das Pferd drängt sich breit vor. Der phantastisch aufgeputzte Junge, der es hält, und der zu groß geratene Mann im Fenster lenken die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab. Die füllige Glätte und die hölzerne Beinstellung des Pferdes wirken nicht gerade angenehm, sind jedoch für Rembrandts Jugendwerke, wenigstens für die Gemälde, bezeichnend. Wendet man nun aber seinen Blick der Behandlung dieses Gemäuers zu, dessen beschatteter Teil über der Eingangstür bei geistreich freiem Spiel der Nadel seine volle Durchsichtigkeit behält, gewahrt man das liebevolle Verständnis, womit diese verwitterte, von einstiger Pracht zeugende Architektur vorgeführt ist, die durch ihre phantastische Fremdartigkeit den entlegenen Schauplatz des Vorganges andeuten soll, so überzeugt man sich davon, daß hier derselbe malerische Sinn waltet, der den Künstler auch in den verkommensten Bettlergestalten den Strahl des Göttlichen, — oder Natürlichen, — erkennen ließ, daß also das Werk als Ganzes von Rembrandt selbst auch auf die Platte gebracht worden sein muß. Die Betrachtung der Hauptfiguren, als des Kernes der Darstellung, läßt hierüber endlich gar keinen Zweifel mehr aufkommen.

Da ist nichts von pathetischem, an den Beschauer sich wendendem Heroentum zu gewahren. Die Teilnehmer der Handlung sind ganz mit sich beschäftigt, ganz bei der Sache. In Haltung, Miene und Gebärde ist jeder von ihnen durchaus von dem erfüllt, was ihn innerlich bewegt. Diese aus ernstester Vertiefung in den Gegenstand hervorgehende Kraft der Phantasie, die den Künstler befähigt, sich die Gestalten bis zu höchster Lebendigkeit innerlich zu vergegenwärtigen, indem er sie von einer bestimmten Tätigkeit völlig durchdrungen sein läßt, hebt Rembrandt weit über alle anderen Künstler empor, umgrenzt das ihm vor allem eigentümliche Bereich der Kunst und tritt hier zum erstenmal in voller Deutlichkeit hervor. Mit der ganzen Anspannung seiner Kraft hebt der Knecht

den schmerzvoll an den Mauerrand sich klammernden Verwundeten vom Pferde. Diesem Bilde der Hilflosigkeit aber stellt sich die Gruppe des in ruhiger Verhandlung mit dem Wirt begriffenen Samariters, auf der Höhe der Freitreppe, als eine tröstliche Schilderung liebevoller Fürsorge in sofort verständlicher Weise gegenüber. Namentlich in der Gestalt des greisen Wirtes mit seinen schlottrigen Beinen und seinem gutmütig ernsten Gesichtsausdruck feiert die Kunst des Meisters ihren höchsten Triumph. Wie der Alte, das empfangene Geld in seinem Beutel sorgfältig bergend, mit ehrerbietiger Aufmerksamkeit den Weisungen des Samariters lauscht, das prägt sich tief und überzeugend in das Gemüt des Beschauers ein, trotz oder vielmehr gerade wegen der schlichten Natürlichkeit, die hier mit vollendeter Meisterschaft erfaßt ist.

Während Goethe sich veranlaßt gesehen hat, auf Grund dieses Blattes einen Aufsatz über „Rembrandt als Denker" zu schreiben, glaubt Seymour Haden dem Meister den Ruhm der Erfindung schmälern zu müssen, weil Jan van de Velde diesen Gegenstand bereits früher in einem Stich behandelt habe. Die Szene, die van de Velde vorführt, ist aber ganz anders aufgebaut, weicht in den Einzelheiten von der Rembrandtschen durchaus ab und zeigt endlich einen Nachteffekt bei Fackelbeleuchtung. Die Übereinstimmung ist also nur eine ganz äußerliche und für die Beurteilung des Rembrandtschen Werkes völlig belanglose.

Einer größeren Popularität noch als der barmherzige Samariter mag sich unter Rembrandts Jugendschöpfungen die große Erweckung des Lazarus (B. 73), aus dem Jahre 1633, erfreuen. Als Höhepunkt und Abschluß einer bestimmten, vom Künstler während dieser Jugendzeit verfolgten Richtung nimmt sie fraglos einen wichtigen Platz in seinem Gesamtwerk ein, für das Wesen Rembrandts ist sie aber nur von eingeschränkter Bedeutung. Denn hat hier auch Rembrandt, in Fortführung seines schon früher hervorgehobenen, durch die Zeitrichtung beeinflußten Strebens nach eindrucksvoller Dramatik, ein Werk geschaffen, das mit den stärksten Mitteln auf eine bestimmte Wirkung hinarbeitet und dabei, wie dies durch den kräftigen Rahmen noch besonders hervorgehoben wird, eine durchaus in sich abgeschlossene Komposition bietet, so machte sich gerade diese Wirkung als eine absichtliche fühlbar, da sie nicht in der Natur des Künstlers begründet war, sondern offenbar nur aus einer Selbsttäuschung über Beruf und Fähigkeit hervorging. Wohl versuchte sich Rembrandt, obgleich er schon von Anbeginn an auch die ihm eigentümliche und seinem Naturell entsprechende Richtung auf das innerlich Gemütvolle gepflegt und sie sogar in der letzten Zeit mit wachsendem Bewußtsein betont hatte, noch in den nächstfolgenden Jahren, bis 1636, mehrfach auf dem Gebiete des Dramatisch-Bewegten und Pathetischen. Aber schließlich, nachdem er all seine Kraft zu dem Riesenbilde der Städelschen Galerie in Frankfurt, der Blendung Simsons, gesammelt hatte, muß er sich doch davon überzeugt haben, daß er sich irrte, wenn er in

dieser Richtung das für seine Begabung geeignete Feld suchte. Denn von da an bildet er sich immer mehr in seiner Eigenart aus, allmählich freilich, aber stetig fortschreitend, bis er in den fünfziger Jahren, nach schweren Prüfungen, in dem Gefühl der beginnenden Vereinsamung, jene Höhe erstieg, die nichts mehr von Pose wußte, sondern reine Schlichtheit und herzergreifende Natürlichkeit bot, wie kein anderer Künstler sie überzeugender zu fassen gewußt hat. Im Lazarus aber herrschen noch aufdringliche Beweglichkeit und übertriebene Phantastik vor.

Die schauerliche, durch einen breit einfallenden Lichtstrom überflutete Finsternis der weiten Höhle stimmt die Seele des Beschauers zu erwartungsvollem Bangen. Während nun auf das Geheiß des Heilands, dessen Gestalt sich zu übermenschlicher Höhe emporreckt, das abgezehrte Gespenst sich unter Ächzen und Stöhnen aus der Erde hervorarbeitet, wirken die vor Verwunderung starren Gesichter und die zu drastischer Gebärde emporgehobenen Arme der Umstehenden in unmittelbar verständlicher Weise. Der Eindruck des Wunderbaren ist also durchaus erreicht. Aber das Wunder ist nicht in menschlicher Weise erklärt, nicht in künstlerischer Hinsicht verarbeitet und überwunden. Der in imponierender Ruhe und würdevoller Haltung dastehende Christus macht mehr den Eindruck eines Mannes, der eine Vorstellung gibt, als den eines aus der Tiefe seiner Persönlichkeit wirkenden Heiligen. Die Zuschauer mit ihren übertriebenen und zu einförmig wirkenden Bewegungen verraten mehr Staunen als innige Anteilnahme. Unter dem ungestümen Drang des Künstlers nimmt der Felsen, in welchen das Grab gehauen ist, fast die Form eines riesigen reich geschnitzten Bettes an, worüber sich der geraffte und mit Waffen behängte Vorhang gleich einem Betthimmel ausdehnt. Die liebevolle, bis zur äußersten Vollendung getriebene Durchführung dieser als bloßes Beiwerk dienenden orientalischen Waffen aber lenkt wiederum die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab und läßt uns des Eifers gedenken, womit Rembrandt solche Raritäten zu sammeln pflegte*). Das alles läßt uns durchaus den Worten Bodes (Studien, S. 428) beistimmen, daß wir uns angesichts dieses und ähnlicher gleichzeitiger Werke „selten des Eindruckes einer fremdartigen Kälte, ja zuweilen selbst einer gewissen Roheit erwehren können, der dadurch hervorgerufen wird, daß sich in jenen Kompositionen das Erhabene häufig zum Pathetischen, das Gewaltige zum Gewaltsamen und Schrecklichen steigert", wozu noch „der fremdartige, von seinen Lehrern und Vorgängern überkommene barocke Zug kommt, der sich in Rembrandt erst allmählich zum Phantastischen mildert".

---

*) Siehe die Verse von Pels:

Die door de gaansche Stad op bruggen en op hoeken (Straßenecken),
Op Nieuwe en Noordermarkt zeer ijv'rig op ging zoeken
Harnassen, Moriljons (Helme), Japonsche Ponjerts (Dolche), bont (Stoffe).
En rafelkragen, die hij schilderachtig vond.

Wird das Werk in solcher Weise als eine Weiterführung des von den Vorgängern übernommenen dramatischen Darstellungsprinzipes aufgefaßt, so liegt gar keine Veranlassung vor, es mit Seymour Haden dem Meister abzusprechen. Selbst angesichts der feinen und an sich durchaus zutreffenden Bemerkungen Middletons (in der Academy, 1877) über Verschiedenheiten in der Ausführungsweise braucht man nicht den Zuschauerkreis als das Werk eines Schülers anzusehen. Denn Typen und Behandlung sind hier durchaus die von seinen Bettlergestalten her bekannten, während die größere Zusammenfassung und Vertiefung der Schatten bei dieser reichen und bewegten Komposition aufs deutlichste ein in der Entwicklung des Künstlers notwendiges, wenn auch verhältnismäßig kurzes Übergangsstadium bezeichnen, während dessen er, — bis etwa 1635, — in den Beleuchtungseffekten die äußerste Kraft der Gegensätze zur Darstellung zu bringen sich befleißigte.

Gerade weil es sich beim barmherzigen Samariter wie bei der großen Erweckung des Lazarus um Schöpfungen einer vorwärtsstrebenden, aber in ihren Zielen noch nicht gefestigten Übergangszeit handelt, mußte bei diesen Blättern verhältnismäßig länger verweilt werden.

Dem Lazarus schließen sich sowohl durch die starke Gegenüberstellung von Licht und Schatten wie auch durch ein gewisses gesteigertes Pathos, das sich in heftigen Armbewegungen und einem übertriebenen Gesichtsausdruck äußert, mehrere in dieser Zeit entstandene Blätter an, von denen das am feinsten durchgeführte, der blutige Rock (B. 38), von Seymour Haden folgerichtiger- aber grundloserweise gleich der Erweckung des Lazarus verworfen wird. Bemerkenswert ist, daß der auf beiden Blättern angebrachte Zusatz „van Rijn" auch auf den Gemälden nur während derselben Jahre 1632 und 1633 vorzukommen scheint (siehe Bode, Studien, S. 386, 408, 438). Die kleine Flucht nach Ägypten (B. 52), gleichfalls von 1633, gibt freilich zu Zweifeln Anlaß, da die Gesichtstypen nicht genau den bei Rembrandt üblichen entsprechen und es sonst auch nicht seine Sache zu sein pflegt, Tieren so menschlichen Ausdruck zu geben, wie hier dem Esel. Wenn man aber jetzt ziemlich allgemein geneigt ist, ihm die Fortuna (B. 111), die er in demselben Jahre als Illustration für ein Buch lieferte, zu entziehen, indem man ihm nur deren Entwurf beläßt, so ist dagegen anzuführen, daß trotz der flotteren, breiteren und lockereren Durchführung sich dieses Blatt sowohl dem heil. Hieronymus von 1632 (B. 101) wie sämtlichen Schöpfungen des folgenden Jahres 1634 durchaus anschließt. An der Fülle und mannigfaltigen Bewegung der Figuren erkennt man, wie Rembrandt sich an der Freiheit, die er in der Behandlung des Materials errungen, ergötzte, während ihm die Hauptfigur freilich nicht sonderlich gelungen ist. Merkwürdig ist auch in diesem Zusammenhange, daß Rembrandt kaum je sonst Schiffe gemalt hat, als gerade in diesem Jahre, nämlich das sogenannte Petrusschifflein in der Sammlung Adrian Hope in London.

Endlich bleibt noch eine Radierung aus demselben Jahre 1633 zu betrachten übrig, die größte, die er bis dahin geschaffen hatte: die Kreuzabnahme (B. 81). Hier liegt wieder der seltene Fall vor, daß eine Radierung des Meisters mit einem seiner Gemälde übereinstimmt, und zwar mit jenem Bilde in München, das zu der im Jahre 1633 begonnenen, für Friedrich Heinrich von Oranien bestimmten Folge von Passionsdarstellungen gehört. Da es zwei, und zwar gleich große Fassungen dieser Platte gibt, eine in der Ätzung völlig mißglückte, die wesentlich eigenhändig gewesen zu sein scheint, und eine noch in demselben Jahre ganz neu radierte, so ist es schon von vornherein sehr unwahrscheinlich, daß Rembrandt an der zweiten stark mitbeteiligt gewesen sei. Der Augenschein lehrt, daß er dabei wahrscheinlich nur den Körper des Gekreuzigten, dessen kraftlos sich schrumpfende Haut vorzüglich wiedergegeben ist, und etwa noch die beiden den Leichnam an den Armen haltenden Männer selbst radiert haben wird, während die übrigen Köpfe einen von Rembrandts Weise durchaus abweichenden Typus von leerem oder weichlichem Ausdruck zeigen. Hier kann gleich das Gegenstück zu diesem Blatte, das große Ecce homo (B. 77) von 1636 (eigentlich 1635), angereiht werden, da die gleichmäßige, ziemlich handfeste Durchführung und die zum Teil brutale Charakterisierung der Köpfe nur den Gedanken an eine Leitung und Überwachung der Arbeit durch Rembrandt aufkommen lassen, nicht aber an eine weitere ins Gewicht fallende Mitbeteiligung. Wenn trotzdem das Blatt durchaus als sein Eigentum anzuerkennen ist, so geschieht das, weil er selbst es als solches ausgegeben hat. Die Bewunderung, die es von manchen Seiten erfährt, kann aber nur der ergreifenden Komposition, nicht so sehr der Arbeit der Radiernadel gelten. Für das Jahr 1634 bildet die Verkündigung an die Hirten (B. 44) das Meisterwerk Rembrandts. Starke Gegensätze von Licht und Dunkelheit verwendet er auch hier, aber er nutzt sie zugleich als Grundlage eines neuen Kompositionsprinzipes aus und baut auf ihnen, unter Zuhilfenahme der vermittelnden Zwischentöne, eine farbige, bildmäßig in sich abgeschlossene Wirkung auf. Dieses ohne Beihilfe bunter Farben geschaffene Werk ist daher als das erste anzusehen, worin er die Grundsätze des ihm eigentümlichen Helldunkels angewendet hat. Wie er allmählich zu solchem Ergebnis gelangt ist, zeigt der unvollendete (in Dresden und London bewahrte) Zustand, worin sich das Licht noch über eine viel größere Fläche verbreitete und sich härter von der Dunkelheit schied. Die Kompositionsweise aber, die er hier anwendet, ist die der diagonalen Anordnung des Lichteinfalles, wodurch in der anderen Diagonale zwei scharf voneinander gesonderte und sich das Gleichgewicht haltende dunkle Massen gewonnen wurden. Oben in der einen Ecke des Blattes öffnet sich plötzlich der Himmel und in dem vom heiligen Geist ausstrahlenden Lichte erscheint der verkündigende Engel, während zahllose Scharen von Engelputten in wildem Wirbeltanze die Lichtquelle selbst umschwirren. Dieser summenden Ausgelassenheit oben entspricht in der entgegen-

gesetzten Ecke unten das Gewirr der aus dem Schlaf geschreckten Herde, die dem blendenden Lichtstrahl zu entfliehen sucht, während ein Teil der Hirten wie erstarrt auf dem beleuchteten Stück Erde verharrt. Den hellen Teilen aber tritt unten wie oben die vollständige Dunkelheit, die sie noch stärker hervorhebt, gegenüber. Oben ist es das undurchdringliche Dunkel der Nacht, worin sich die hochaufragenden Wipfel der Palmen und Zedern verlieren, ein Ruhepunkt gegenüber dem bunten Wirbel des Engelreigens. Unten schweift der Blick über die Schummer eines Tales, in dessen Fluß sich die Feuer von Hirten, die am jenseitigen Ufer lagern, spiegeln, und weiterhin dringt er über Wälder und Hügel bis zu dem fernen, von einem unbestimmten Licht schwach erleuchteten Höhenzuge. Durch die liebevoll eingehende Behandlung des Laubwerkes wird hier der phantastische Eindruck des Ganzen noch erhöht.

Diese Komposition in ihrem nicht im geringsten in Überfülle ausartenden Reichtum bildet das Hauptwerk der Sturm- und Drangperiode Rembrandts. Wie keine andere ist sie durch ihre lebendige Ursprünglichkeit geeignet, sowohl die Natur des Künstlers in ihrer ganzen Tiefe als auch die Mittel, deren er sich zur Verkörperung seiner Ideen bediente, klarzustellen.

Da es sich dabei um die Darstellung einer Vision, also um eine wahrhafte Dichtung handelt, so waren sein ausgesprochener Hang zur Phantastik wie seine überkräftige Individualität hier wie kaum in einem anderen Falle am Platze, um den Beschauer in den Bannkreis des Zaubers zu versetzen und ihn zum Glauben an das vorgeführte Wunder zu zwingen. „Besser als Rembrandt", heißt es in dem Buch „Rembrandt als Erzieher", „hat niemand Geister zu sehen oder darzustellen gewußt. Seine Engelsbilder sind an innerer und man möchte sagen spukhafter Wahrheit der Erscheinung nie erreicht worden. Der fühlbare Hauch des Ewigen umweht sie; sie sind Erzeugnisse des doppelten Gesichtes; das ist Spiritismus und Spiritualismus, wie er sein soll." Kein Zug erinnert an frühere Darstellungen desselben Gegenstandes, und mehr noch, kein späterer Künstler wird ihn irgendwie nachahmen können. Denn hier liegt nicht bloß Unabhängigkeit von etwaigen Vorbildern oder Gewöhnungen vor, sondern auch Unabhängigkeit von allem störenden Einfluß des berechnenden Verstandes. Aber nur das verstandesmäßig Erfaßbare und Erfaßte läßt sich nachahmen. Diese Darstellung ist aus dem völlig unverfälschten Empfinden und inneren Schauen entsprungen. Sie bildet einen Teil des ganzen Menschen, eine wahrhafte Schöpfung; daher ihre Abgeschlossenheit, ihre Einheitlichkeit, ihre Vollendung, ihre Unnachahmlichkeit.

Gerade in diesem visionären Gegenstande bekundet sich Rembrandt deutlich als der Maler des Lebens, wie Vosmaer ihn genannt hat. Das Durcheinander der entsetzten Tiere kann er nie nach dem Leben gemalt haben, die fliegenden Engelputten hat er nie beobachten können, selbst die geheimnisvollen Schauer der nächtlichen Landschaft

wird er nie an Ort und Stelle haben feststellen können. Aber greifbar ist doch alles, bestimmt und daher überzeugend. Vorab verdankt das Blatt seine Bedeutung dem Umstande, daß der Vorgang nicht von einem festen, daher notwendigerweise beschränkten Standpunkte aus erfaßt ist. Rembrandt kam es nicht darauf an, die Szene zur Erbauung bibelkundiger Leser zu illustrieren. Dazu hätte weit weniger ausgereicht. Er schaute sie auch nicht als ein Wundermärchen, das ihm Gelegenheit geboten hätte, seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Er versetzte sich endlich nicht an die Stelle der Hirten, deren Inneres nur Furcht und Verwunderung empfand. Sondern vom Standpunkte des Menschen aus, der da weiß, daß durch das hier verkündete Ereignis ein Riß in der Natur, in der ganzen Welt erfolgte, schilderte er den Vorgang. Deshalb konnte der Glanz des Himmels nicht blendend genug, die Freudigkeit der himmlischen Heerscharen nicht ausgelassen genug, das Entsetzen unter den Menschen und Tieren nicht drastisch genug und der Friede der Natur nicht lieblich genug geschildert werden.

Um dies Ziel zu erreichen, wählte er einen Ausschnitt aus der Natur, der Himmel und Erde umspannt, Ferne und Nähe. Er ist Landschafts-, Historien- und Tiermaler zu gleicher Zeit. Er baut seine Komposition nicht auf dem Umriß, den Einzelformen auf, sondern auf den Massen von Licht und Dunkelheit, auf den Gegensätzen von Bestimmtheit und Schummer. In der Durchbildung der Einzelheiten aber geht er, bei allem Festhalten des Eindruckes des Momentanen, Flüchtigen, Bewegten bis zur größtmöglichen Bestimmtheit und Genauigkeit der Formen. „Son dessin se fait oublier", wie Fromentin (Les maitres d'autrefois, S. 366) sagt, „mais n'oublie rien". Das sieht man am besten auf den unvollendeten Probedrucken dieses Blattes in Dresden und London, wo die Tiere nur flüchtig umrissen, noch nicht schattiert sind. Der Umriß scheint nur so aufs Geratewohl hingeworfen zu sein, aber der vollendete Zustand zeigt, daß er dank seiner von keinem anderen Maler erreichten Treffsicherheit nicht einen einzigen Strich zu beseitigen, sondern nur die Umrisse auszufüllen hatte. Vosmaer (S. 217) erklärt das richtig damit, daß er nicht einen die Form umschließenden Umriß zeichnete, sondern nur die für den Charakter und die Bewegung entscheidenden Teile, also das Knochengerüst und die Muskeln andeutete, so daß das Tier weniger gezeichnet als modelliert war. Alles bei ihm sei nicht nur bis auf den letzten Strich richtig, sondern auch sprühend von Leben.

So bezeichnend dieses Blatt auch für seine Künstlerart ist, so darf man doch nicht vergessen, daß in dieser Zeit wesentliche Eigenschaften des Rembrandtschen Charakters, und gerade die tiefsten, noch nicht zum Durchbruch gekommen waren. Allmählich stellt er sich seine Aufgaben höher, wählt danach seine Gegenstände und entfaltet erst nach Vorbereitungen, die Jahrzehnte dauern, die ganze Fülle, den ganzen Inhalt seines Gemütes. Der nächste große Schritt ist das Hundertguldenblatt, zu Ende der vierziger

Jahre. Aber erst in den fünfziger Jahren gelangt Rembrandt zu voller, freier Entfaltung seines Genius, erklimmt er die Stufe der Erhabenheit.

Christus in Emmaus (B. 88) aus demselben Jahre 1634 und die Austreibung der Händler (B. 69) von 1635 schließen sich in Auffassung und Behandlungsweise durchaus der Verkündigung an. Die „Austreibung" wird in der alles niederreißenden Wucht der hier dargestellten Bewegung verständlich, namentlich wenn man sich vergegenwärtigt, daß zu derselben Zeit die Geschichte des Simson mit ihrer Gewaltsamkeit und entfesselten Kraft die Phantasie des Künstlers erfüllte. Wenn er auch zu gleicher Zeit noch mehrere Darstellungen biblischen Inhaltes schuf, so kann das Blatt mit Joseph und Potiphars Weib (B. 39) doch nur von dem Systematiker unter die Historienbilder eingereiht werden, da es tatsächlich nichts anderes als ein Sitten- oder vielmehr Unsittenbild ist, freilich eines von überzeugendster Wahrhaftigkeit.

Die Werke der Jahre 1635—1638, von denen das große Ecce homo bereits erwähnt worden ist, können hier im Zusammenhange behandelt werden, da sie allesamt einer Übergangszeit, einer Periode angehören, worin Rembrandt seinen Stil und damit auch seine Behandlungsweise änderte. Die Jugendzeit, in der er nach Bürgers (Thorés) Ausspruch wesentlich die besonnene Seite seines Wesens herausgekehrt hatte, ziemlich überlegt, etwas kühl, sehr treu gewesen war, hat nun ihr Ende erreicht. Der Seelenmaler hatte sich bereits im Barmherzigen Samariter, der Dichter in der Verkündigung an die Hirten gezeigt. Nun beginnt er die Fülle der Figuren einzuschränken, die Pläne weniger zu vertiefen, dafür aber die Figuren des Vordergrundes, die sich bis dahin vermittels des starken Gegensatzes von Licht und Schatten dem Beschauer fast entgegengedrängt hatten, weiter in den Mittelgrund zurücktreten zu lassen. Seine Behandlungsweise wird immer klarer und durchsichtiger, wie das schon z. B. auf dem Hintergrunde der Austreibung der Wechsler beobachtet werden konnte, zugleich wird sie immer feiner und reicher.

Als ein Hauptblatt aus dem Jahre 1635 ist die Pfannkuchenbäckerin (B. 124) zu nennen, eine kleine Darstellung aus dem Alltagsleben, die aber einen den Grund treffenden Umschwung in der Auffassungsweise solcher Gegenstände bezeichnet. Hatte es sich bis dahin in den Gemälden van de Vennes, Vinckboons, Avercamps, endlich der verschiedenen Schüler des Frans Hals einfach um muntere und liebenswürdige, doch etwas hausbackene Sittenschilderungen gehandelt, so spielt hier bei Rembrandt das stoffliche Interesse überhaupt keine Rolle mehr. Der ganze Reiz liegt in der gemütlichen Auffassung einer solchen Szene durch den Maler. Diese alte Frau, die inmitten des Straßenlärmes, von Kindern und Tieren umgeben, ihre volle Aufmerksamkeit dem wichtigen Geschäft des Kuchenbackens zuwendet, wirkt weder barock noch trivial; sie ist einfach natürlich. Aber sie hat das volle Interesse des Malers gewonnen, und dieses wirkt wiederum,

in der Form einer bestimmten Stimmung auf das Gemüt des Beschauers zurück. Hier wie in den Gemälden des von Rembrandt hochgeschätzten Brouwer liegen die Anfänge jener im künstlerischen Sinne vornehmen Bauernmalerei Ostades, — Teniers war seinerseits von Brouwer beeinflußt, — die mit am meisten zur Verbreitung der holländischen Malerei über ganz Europa beigetragen hat. Man pflegt freilich nur von einer großen Gruppe, die man unter dem Namen des holländischen Genres zusammenfaßt, zu reden. Aber wie äußerlich ist dieser Begriff und wie viele ganz verschiedene, ja zum Teil sogar einander völlig entgegengesetzte Bestrebungen hat er zu umfassen. Mit diesen gemütvollen Bauernszenen und den kühlen Sittenschilderungen der vorhergehenden Zeit werden die pointierten Feinmalereien eines Dou, Mieris und Netscher, die moralisierenden Schilderungen eines Jan Steen, die darauf in die Mode kamen, endlich die wesentlich auf das Malerische gerichteten Innenansichten eines Vermeer und de Hooch, wie die Kostümmalereien aus dem Ende des Jahrhunderts in einen Topf zusammengeworfen, während es sich bei all diesen Schilderungen des täglichen Lebens um ganz verschiedene Richtungen, weil ganz verschiedene Ziele, handelt. Jedenfalls hat Rembrandt unter den holländischen Malern, — Brouwer war ein Vlame, — zu der tiefsten und gesundesten dieser Richtungen den Anstoß und das Vorbild gegeben.

Zugleich aber zeigt sich hier Rembrandt bereits als vollkommener Meister in der freien Behandlung der malerischen Technik. Bald charakterisiert er mit wenigen flüchtigen Strichen eine Gestalt, einen Kopf, bald treibt er die Durchführung bis zur äußersten Feinheit, wie es gerade die betreffende Stelle erfordert. Immer aber behält er das zu erreichende, jedoch nicht zu überschreitende Ziel klaren Blickes im Auge. So bringt er mit spielender Leichtigkeit jene reiche, weiche und farbige Wirkung hervor, die die Schöpfungen dieser seiner goldenen bis gegen das Ende der vierziger Jahre dauernden Zeit auszeichnet. Gewaltiger noch an Inhalt sind freilich seine Werke aus den fünfziger Jahren. In technischer Hinsicht jedoch muß die ihnen vorhergehende Zeit als seine Blüteperiode bezeichnet werden. Unerreichbar ist er schon jetzt, weil ganz er selbst.

Abgesehen von dem Gleichnis vom verlorenen Sohne, von 1636 (B. 91), hat er in dieser zweiten Hälfte der dreißiger Jahre sich namentlich mit alttestamentlichen Gegenständen beschäftigt. Wie in der Malerei ihn die Geschichte Simsons fesselte, so hat er Abraham den Isaak liebkosend (B. 33), die Verstoßung der Hagar (B. 30), Josephs Erzählung von den Träumen (B. 37), ein Wunderwerk an Ausdruck und Lebendigkeit auf kleinstem Raume, radiert. Von 1638 aber ist das Blatt mit Adam und Eva (B. 28) datiert, das man gewöhnlich, jedoch durchaus irrigerweise, als eine Parodie zu fassen pflegt. Es war dem Künstler, der hier als Philosoph erscheint, durchaus Ernst mit dem Tierischen dieser ersten Menschen. Eine Vorahnung des Darwinismus braucht man darin nicht zu sehen, aber der Glaube an die Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen wird

ihm nähergelegen haben als die Vorstellung von einem goldenen Zeitalter, das allmählich ausgeartet wäre. Er vermochte sich daher das erste Menschenpaar nicht als Wesen einer höheren, makellosen Ordnung zu denken. Wohl aber erschienen sie ihm als noch ungeschickte, hilflose Geschöpfe, wenn sie sich auch von den Tieren durch die Fähigkeit, aus dem Stande der Unschuld zu treten, unterschieden. Dadurch, daß zwischen den beiden hier zur erstenmal eine Auseinandersetzung entsteht, verscherzen sie die Harmlosigkeit des Paradieses, gewinnen aber dafür auch die Aussicht auf eine weitere Entwicklung, auf eine Erhebung über das rein Tierische hinaus. In technischer Hinsicht bezeichnet dies Blatt zusammen mit einigen anderen, die mehrere Frauenköpfe enthalten, einen nur vorübergehenden Versuch, mit Hilfe rundlich sich kreuzender gleichmäßiger Strichlagen eine an die stecherische Behandlung erinnernde Klarheit und Bestimmtheit zu erreichen, die eigentlich im Wesen der Radierung nicht begründet ist.

Mit Ausnahme des frühesten Bildnisses seiner im Jahre 1633 ihm angetrauten anmutsvollen Gattin Saskia (B. 347), das mit äußerster Liebe durchgeführt ist, bieten die Bildnisse des Jahres 1634 geringeren Reiz. Ein auf reichere, geschlossenere Haltung abzielender Wandel bahnt sich in ihnen bereits an, doch sind sie in den Nebendingen noch nicht mit jener Sorgfalt ausgeführt, die seine späteren Werke auszeichnet. Auch noch die große Judenbraut (B. 340) aus dem folgenden Jahre leidet an einer zu großen Häufung der Arbeiten, die das Blatt dunkel erscheinen läßt. Der Uijtenbogaert (B. 279), gleichfalls aus dem Jahre 1635, bekundet dagegen bereits einen entschiedenen Fortschritt. Steht auch der Dargestellte noch in einem zu unmittelbaren Bezug zum Beschauer, so ist er doch schon inmitten der ganzen zu seiner Persönlichkeit gehörenden Umgebung vorgeführt, sowie in der für sein Wesen bezeichnenden Stellung und Haltung erfaßt. Achtlosigkeiten, wie das Mißverhältnis der Körperteile, die Kürze der Arme, die übermäßige Breite der Brust, kehren auch auf späteren Blättern mehrfach wieder.

DIE ZEIT VON 1639–1646

Im Jahre 1639 tut Rembrandt einen gewaltigen Schritt über das bisher Erreichte hinaus durch seinen Tod der Maria (B. 99), nächst dem Hundertguldenblatt die großartigste und die am eingehendsten durchgebildete seiner radierten Darstellungen. Hat er auch noch nicht das ihm ausschließlich eigene malerische Verfahren des Helldunkels, des Aufbaues der Komposition auf den großen Gegensätzen der Lichtstelle und der Schattenmassen gefunden, so greift er hier zum erstenmal zu einem Instrumente, mit dessen Hilfe er ganz besondere Wirkungen erzielen sollte und das ihm eine ganz andere Feinheit und zugleich Freiheit des Gebarens sicherte als die geätzte Linie, nämlich zur kalten Nadel, die unmittelbar ins Kupfer eingreift und somit von den Zufälligkeiten der Ätzung unabhängig bleibt. Mit spielender Leichtigkeit handhabt er hier bereits dieses Instrument, das er bisher nur ganz beiläufig verwendet hatte. Es dient ihm vortrefflich dazu, das Bewegliche in Ausdruck und Gebärde wiederzugeben, und auch durch den Grat, der am Rande jedes kräftig in das Kupfer geritzten Striches stehenbleibt und, wenn er nicht absichtlich beseitigt wird, die Druckerfarbe in verstärktem Maße festhält, jenen samtigen Schmelz und jene Kraft hervorzurufen, die ihm zur Erreichung der gewollten phantastischen Wirkung unentbehrlich waren.

Über die tief ergreifende Darstellung ist auf diesem Blatte eine solche Fülle heitersten Lichtes verbreitet, daß in dem Beschauer notwendigerweise die Empfindung hervorgerufen wird, hier handle es sich um mehr als um das gewöhnliche Todeselend, hier erfolge die Befreiung und Verklärung einer Heldin und Dulderin. Die Schar der Männer und Frauen, die das Sterbelager umringt, steht nicht gleich einem antiken Chor in würdevoller Haltung da. Alle, in inniger Fürbitte für die dahinscheidende Seele vereint, äußern ihre warme Teilnahme durch die lebhaftesten Gebärden, ohne dabei irgendwelche Rücksicht auf den Beschauer zu nehmen. Der Augenblick ist genau bezeichnet. Es ist derjenige, worin das Leben den Körper der Dulderin verläßt, für die Umstehenden der kurze Stillstand zwischen der gespannten Erwartung des Endes und der dann ausbrechenden Verzweiflung. Die ausgebreiteten Arme des Johannes bekunden, daß der Kampf sein Ende erreicht hat. Der im Vordergrunde sitzende Priester unterbricht die Vorlesung der heiligen Gesänge, um auf die Dahingeschiedene zu blicken. Der Arzt hält

tiefernsten Angesichtes seine Hand an den Puls, dessen Regungen er nicht mehr spürt. Der feiste Hohepriester, zu Häupten des Bettes in gleichgültiger Haltung stehend, nimmt eine würdevoll bekümmerte Miene an. Tiefste Stille herrscht in dem Gemach, und der fragend seinen Kopf durch den Vorhang steckende Mann wird zur Ruhe verwiesen. In diesem feierlichen Augenblicke öffnet sich, den Teilnehmern unbemerkbar, die Decke des Gemaches, und in dem breiten Lichtstrahl, der das Bett plötzlich erhellt, zeigen sich die Engel in sehnsuchtsvoller Bereitschaft, die dahingeschiedene Seele aufzunehmen.

Die Entfaltung reichen Prunkes bei einer Szene von solcher Innerlichkeit erinnert noch an die Jugendzeit. Reiche Gewänder, phantastisches Mobiliar bieten das konventionelle Bild des Orients. Die Halle, obwohl nur mit einer schlichten Balkendecke versehen, wölbt sich zur Höhe eines Domes empor. Aber dieser Prunk fordert nicht an und für sich Beachtung, sondern ordnet sich der Darstellung vollständig unter. Er dient nur dazu, den Eindruck jener poesievollen und schönheitstrunkenen Phantastik, die für Rembrandts Schöpfungen aus dieser mittleren Zeit seines Lebens bezeichnend ist, zu vervollständigen und zu steigern.

Denn wenn auch der Künstler hier wie stets durchaus auf dem Boden der Wirklichkeit steht, so schaltet er doch mit deren einzelnen Elementen völlig frei nach seinen souveränen, von aller Realität durchaus unabhängigen Zwecken. Es ist nicht der Mensch mit seinen durch die zufällige Gestaltung der Außenwelt bedingten Gefühlen der Teilnahme und des Mitleides, der zu uns redet, sondern der selbstherrliche Künstler, dem es nur um die möglichst treue und deutliche Wiedergabe der in seinem Innern schlummernden Visionen zu tun ist. Dadurch, daß er sich frei von der Außenwelt wie von seinem Gegenstande hält, vermag er diesen von innen heraus zu ergreifender Gestaltung zu bringen und gewinnt er die Kraft, Vorgänge des gewöhnlichen Lebens zu adeln und ins Dichterische zu verklären. Das ist die Periode seines Lebens, die Bürger als die einer von äußerster Poesie erfüllten Originalität und Phantastik bezeichnet. Von hier aus können wir uns am besten erklären, wie sich in Rembrandt das aristokratische Künstlergefühl, das Bewußtsein von dem hohen Berufe der Kunst, das in ihm mehr und mehr erstarkte, entwickelt hat.

In demselben Jahre 1639 schilderte er sich in dem berühmten Selbstbildnis (B. 21), malerisch in einen gestickten Samtmantel gehüllt, mit dem Samtbarett auf den langwallenden Locken, auf eine Mauer gestützt. So glänzend die Behandlung dieses Blattes ist, so gut auch die etwas zurechtgestutzte und absichtlich repräsentierende Haltung ihm als einem Fürsten im Reiche des Geistes steht, so wird man wohl nicht, nach einem Überblick über seine sonstigen Selbstbildnisse, behaupten können, daß es sich durch besondere Ähnlichkeit auszeichne. Aber zum volkstümlichsten seiner Selbstbildnisse ist es geworden. Uijtenbogaert, der Goldwäger (B. 281), gleichfalls

aus diesem Jahre, weist eine starke Mitarbeiterschaft derselben Schülerhand, die das Ecce homo von 1636 ausgeführt hat, auf. Eine so arge Verzeichnung, wie sie das linke Bein des knienden Jungen zeigt, die falsche Verkürzung des Hängebrettes usw. dürfen Rembrandt nicht zur Last gelegt werden.

Ähnlich dem Tode der Maria sind die unvollendete große Darstellung im Tempel (B. 49), die Taufe des Kämmerers (B. 98) und der Triumph des Mardochäus (B. 40) behandelt. Dann aber erfolgt ein plötzlicher Wandel in Rembrandts Auffassungs- und Darstellungsweise religiöser Vorgänge. Immer mehr entsagt der Künstler dabei der dramatischen Greifbarkeit und Lebendigkeit und legt dafür allen Nachdruck auf die Ausgestaltung des inneren verhaltenen Seelenlebens. So schlägt er in dem leicht radierten Blatte der Grablegung (B. 84) ganz schlichte Töne an, zeigt die innige Teilnahme der Angehörigen und wirkt dadurch menschlich rührend, aber nicht mehr die Phantasie zu stürmischem Fluge fortreißend. Damit hatte er den Weg betreten, der ihn zu einer dem Sinne des Evangeliums entsprechenden, von der mehr oder weniger antikisierenden Gewöhnung aber völlig freien Darstellung biblischer Vorgänge führen sollte. Den ganz eigenartigen, persönlichen Gehalt des Christentums erfaßte er fortan in einer durchaus individuellen, aber natürlichen und ungesuchten, gleichsam mit Notwendigkeit sich ergebenden Weise, die Überzeugung weckte, weil sie aus dem Herzen floß. In diesem Sinne sind die Worte in „Rembrandt als Erzieher" zu verstehen: „Künstler ist nur, wer geistig auf eigenen Füßen steht; und er kann letzteres nur, wenn er auch sittlich auf eigenen Füßen steht... Rembrandt war nicht nur ein protestantischer Künstler, sondern auch ein künstlerischer Protestant. Jedes seiner Werke sagt mit lauter Stimme: Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir. Amen." Kraft ihrer Gesundheit bezeichnet derselbe Verfasser die Rembrandtsche Kunst als eine durchaus klassische und gleichzeitig rein volkstümliche, da nach ihm das Kennzeichen des Klassischen in der ungesuchten Volkstümlichkeit liegt. Solche protestantische, auf voller Unabhängigkeit beruhende Malerei entspricht einem tiefempfundenen Bedürfnis des modernen Menschen. Wie aber Rembrandts Weise schon zu Lebzeiten kein volles Verständnis und keine Nachfolge gefunden hat, so ist sie auch seitdem an Kraft und Freiheit und Tiefe nicht wieder erreicht worden. Daß er in einigen kleineren Blättern auch schon Nachteffekte zu verwenden beginnt, so in der Ruhe auf der Flucht (B. 57), in dem Schulmeister (B. 128), sei hier nur mit erwähnt.

Im Anfang der vierziger Jahre wird ihn der große Auftrag der Schützengesellschaft, die 1642 vollendete Nachtwache, stark in Anspruch genommen haben. Dann schnitt 1642 der Tod seiner Frau, der liebenswürdigen, heiteren Saskia, deren Schelmenaugen ihm so hell geleuchtet hatten, tief in sein Leben ein. Die Radierungen dieser Zeit tragen daher auch mehr den Charakter von Gelegenheitsschöpfungen, die wesentlich dazu dienen,

gewissen Stimmungen zum Ausdruck zu verhelfen. Bald schildert er einen nachdenkenden Philosophen (B. 105) bei geheimnisvoll-anheimelndem Schummerlicht; bald gibt er eine Idylle, wie im Eulenspiegel (B. 188), bald ein Stilleben, wie im liegenden Schwein (B. 157). Vor allem aber wendet er nun mit Vorliebe und Entschiedenheit seine Aufmerksamkeit der Landschaft zu, schafft jene tiefen und so mannigfach belebten Fernsichten, die den Charakter des Landes in seiner vollen Eigenart erfassen, aber ihn ins Heroische steigern.

Die beiden großen, mit ungemeiner Sorgfalt und Klarheit durchgeführten Landschaften, die Hütte beim großen Baum (B. 226) und deren Gegenstück, die Hütte mit dem Heuschober (B. 225), geben in unvergleichlicher Weise den Charakter der endlosen, von zahlreichen Wasserläufen durchfurchten Fläche wieder. Die Mühle (B. 233) aus demselben Jahre 1641, ist an Duft und Feinheit wohl überhaupt das schönste Blatt, das er auf diesem Gebiete hervorgebracht hat. Aber zu völlig freiem Schalten mit den Elementen der Landschaft gelangte Rembrandt erst in der berühmten, im Jahre 1643 entstandenen Landschaft mit den drei Bäumen (B. 212). Der vereinsamte Mann ballt da sein ganzes überquellendes und auseinanderstiebendes Empfinden zu einer Leistung höchster, von keinem anderen Künstler auch annähernd erreichter Kraft zusammen und beendigt das Blatt so sorgfältig mit allen ihm irgend zu Gebote stehenden Mitteln, daß es in bezug auf die Durchführung nur mit dem anderen Hauptwerk seines Lebens, dem Hundertguldenblatt, verglichen werden kann. In der Verwendung phantastisch packender Lichtgegensätze aber erinnert es noch sehr an die Verkündigung an die Hirten von 1634. Doch während es dort die Darstellung eines göttlichen Wunders galt, wird hier die Natur in ihrem dämonischen Walten verkörpert. Rembrandt verleiht dieser Natur Seele und Leidenschaft. Die Gewalten des Himmels sind mit Leben und Persönlichkeit ausgestattet, die Wolkengebilde wirken und wüten wie bewußte Wesen, und auch die Erde, mit dem reichen Leben, das sie trägt, erscheint wie ein geschlossener Organismus. Das Drama, das hier vorgeführt wird, weist über die gewöhnlichen menschlichen Leidenschaften hinaus. Es ist, im Bilde der Natur dargestellt, der Kampf, der sich in des Künstlers eigenem, überreichem und überstarkem Innern abspielt, der alte Kampf zwischen helleuchtenden ewigen Mächten des Lichtes und den stets grollenden Gewalten der Finsternis. Hier gilt die dichterische Verklärung der Natur aus jenem Künstlerinstinkt heraus, der sich durch keine Regeln ersetzen läßt, sondern in jedem Fall nach dem besonderen Seelenbilde, um dessen Verkörperung es sich handelt, seine Entscheidungen trifft. Die Bäume hätten nur von etwas anderem Verhältnis, der Horizont nur etwas anders gewählt zu sein brauchen, so wäre gerade das Ergebnis, das dieses Blatt mit Fug und Recht so überaus berühmt gemacht hat, nicht denkbar gewesen. Ein wesentliches Verdienst liegt also hier gerade in der Komposition, auf die Rembrandt ein weit größeres Gewicht zu legen pflegte, als man gemeinhin anzunehmen geneigt ist.

Dargestellt ist eine geringe Erhöhung innerhalb einer endlosen Fläche. Es ist die beschattete Seite des Hügels, die dem Beschauer zugekehrt ist; eine Fülle von Leben, — Menschen, Tiere, Pflanzen, — wimmelt in diesem Schatten. Doch der Blick hält sich dabei nicht auf. Er ist durch den fahlen blendenden Lichtschein des Horizontes gebannt, von dem der Hügel, nur um so dunkler erscheinend, sich scharf abhebt. Gegenüber diesem Licht ballen sich auf der anderen Seite des Himmels die Wolken, vom beginnenden Regen gedrängt, zu unheimlichen Massen, bereit, den Kampf mit dem Licht zu bestehen. Die Vögel suchen sich angsterfüllt vor dem Unheil zu retten. Auf der Erde aber, die gefesselt diesen Aufruhr der Elemente über sich ergehen zu lassen hat, steht einsam die Gruppe der drei Bäume da, eine gewaltige in den Himmel hineinragende Masse. Die Bäume selbst schmiegen sich aneinander, wie um sich gegenseitig Schutz und Stütze zu leihen.

Durch die geniale Neuerung, wie andere vor ihm mit Linien und Farben, so hier die Komposition mit Hilfe des Gegensatzes der Lichteffekte aufzubauen, vor allem aber in seinem geheimnisvollen Verkehr mit dem Naturgeist (Bode), bewährt sich Rembrandt als der erste und größte moderne Landschaftsmaler. Bemerkenswert aber ist es, daß er gerade um die Mitte der vierziger Jahre auch fast alle seine gemalten Landschaften geschaffen hat. Ein Blatt aus dem Jahre 1645, die Ansicht von Omval in der Nähe von Amsterdam (B. 209), erscheint als das friedlich-heitere Gegenstück zu der Landschaft mit den drei Bäumen. Während die Gräser des Vordergrundes noch mit derselben liebevollen Sorgfalt ausgeführt sind, wie dort, kündet bereits das Laub der Weiden den Übergang zu einer mehr allgemeinen, flüchtigeren und leichteren Behandlungsweise an. Den gleichen Charakter trägt die kleine Landschaft mit der Hirtenfamilie (B. 220).

Im ganzen war die Tätigkeit Rembrandts während der Mitte der vierziger Jahre eine verhältnismäßig eingeschränkte. Ein Wandel bereitete sich in seinem Wesen vor. Hatte die Mehrzahl der bis dahin geschaffenen Werke noch immer einen mehr oder weniger deutlichen Zusammenhang mit den übrigen Erzeugnissen der Zeit gehabt, so trat fortan der selbstherrliche Künstler, der eine Welt ganz eigener Art zu offenbaren hatte, immer mehr vor. Als Grenzscheide läßt sich dafür etwa das Jahr 1647, in dem er mit dem ersten seiner größeren, nach dem Leben geschaffenen Bildnisse hervortrat, angeben. In das vorhergehende Jahr 1646 aber fallen einige meisterhaft durchgeführte Aktstudien (B. 193, 194, 196) sowie die berüchtigte Darstellung des Paares auf dem Bett (le lit à la française, B. 186). Man hat ihm dieses sowie einige Blätter verwandten Inhalts als Werke, die eines großen Künstlers unwürdig seien, absprechen wollen (Dr. Sträter). Vosmaer dagegen hat darauf hingewiesen, daß die damalige Zeit, auch in der Literatur, eine ganz andere Stellung zu solchen Natürlichkeiten eingenommen habe als die unsere. Die Anschauungsweise sei eine rohere, dafür aber auch harmlosere ge-

wesen. Daß alles, was in der Natur besteht, zum Gegenstand künstlerischer Darstellung erwählt werden könne, läßt sich nicht wohl leugnen. Eine Nebenabsicht, wie die Erregung der Sinnlichkeit bei dem Beschauer, hat Rembrandt, der Darstellungen solcher Art überhaupt nur in Radierung, nicht aber als Gemälde geschaffen hat, offenbar nicht verfolgt, denn er hat den Gegenstand in durchaus künstlerischer, eigenartig eindringender Weise erfaßt. Daß er aber diese Aufgabe mit Lust und Behagen durchgeführt habe, also mit seiner eigenen Sinnlichkeit dabei stark beteiligt gewesen sei, läßt sich freilich ebensowenig bestreiten. Man wird also gut tun, solche Blätter als Menschlichkeiten hinzunehmen, die dem Künstler nicht gerade zum Ruhme gereichen, aber vermöge der Unbefangenheit ihrer Auffassung doch einen wesentlichen Beitrag zur Erfassung seiner nach allen Richtungen frei sich auslebenden Natur bilden*).



*) Siehe hierzu O. Harnack über Poesie und Sittlichkeit in den Preußischen Jahrbüchern LXIX Seite 44.

Dargestellt ist eine geringe Erhöhung innerhalb einer endlosen Fläche. Es ist die beschattete Seite des Hügels, die dem Beschauer zugekehrt ist; eine Fülle von Leben, — Menschen, Tiere, Pflanzen, — wimmelt in diesem Schatten. Doch der Blick hält sich dabei nicht auf. Er ist durch den fahlen blendenden Lichtschein des Horizontes gebannt, von dem der Hügel, nur um so dunkler erscheinend, sich scharf abhebt. Gegenüber diesem Licht ballen sich auf der anderen Seite des Himmels die Wolken, vom beginnenden Regen gedrängt, zu unheimlichen Massen, bereit, den Kampf mit dem Licht zu bestehen. Die Vögel suchen sich angsterfüllt vor dem Unheil zu retten. Auf der Erde aber, die gefesselt diesen Aufruhr der Elemente über sich ergehen zu lassen hat, steht einsam die Gruppe der drei Bäume da, eine gewaltige in den Himmel hineinragende Masse. Die Bäume selbst schmiegen sich aneinander, wie um sich gegenseitig Schutz und Stütze zu leihen.

Durch die geniale Neuerung, wie andere vor ihm mit Linien und Farben, so hier die Komposition mit Hilfe des Gegensatzes der Lichteffekte aufzubauen, vor allem aber in seinem geheimnisvollen Verkehr mit dem Naturgeist (Bode), bewährt sich Rembrandt als der erste und größte moderne Landschaftsmaler. Bemerkenswert aber ist es, daß er gerade um die Mitte der vierziger Jahre auch fast alle seine gemalten Landschaften geschaffen hat. Ein Blatt aus dem Jahre 1645, die Ansicht von Omval in der Nähe von Amsterdam (B. 209), erscheint als das friedlich-heitere Gegenstück zu der Landschaft mit den drei Bäumen. Während die Gräser des Vordergrundes noch mit derselben liebevollen Sorgfalt ausgeführt sind, wie dort, kündet bereits das Laub der Weiden den Übergang zu einer mehr allgemeinen, flüchtigeren und leichteren Behandlungsweise an. Den gleichen Charakter trägt die kleine Landschaft mit der Hirtenfamilie (B. 220).

Im ganzen war die Tätigkeit Rembrandts während der Mitte der vierziger Jahre eine verhältnismäßig eingeschränkte. Ein Wandel bereitete sich in seinem Wesen vor. Hatte die Mehrzahl der bis dahin geschaffenen Werke noch immer einen mehr oder weniger deutlichen Zusammenhang mit den übrigen Erzeugnissen der Zeit gehabt, so trat fortan der selbstherrliche Künstler, der eine Welt ganz eigener Art zu offenbaren hatte, immer mehr vor. Als Grenzscheide läßt sich dafür etwa das Jahr 1647, in dem er mit dem ersten seiner größeren, nach dem Leben geschaffenen Bildnisse hervortrat, angeben. In das vorhergehende Jahr 1646 aber fallen einige meisterhaft durchgeführte Aktstudien (B. 193, 194, 196) sowie die berüchtigte Darstellung des Paares auf dem Bett (le lit à la française, B. 186). Man hat ihm dieses sowie einige Blätter verwandten Inhalts als Werke, die eines großen Künstlers unwürdig seien, absprechen wollen (Dr. Sträter). Vosmaer dagegen hat darauf hingewiesen, daß die damalige Zeit, auch in der Literatur, eine ganz andere Stellung zu solchen Natürlichkeiten eingenommen habe als die unsere. Die Anschauungsweise sei eine rohere, dafür aber auch harmlosere ge-

wesen. Daß alles, was in der Natur besteht, zum Gegenstand künstlerischer Darstellung erwählt werden könne, läßt sich nicht wohl leugnen. Eine Nebenabsicht, wie die Erregung der Sinnlichkeit bei dem Beschauer, hat Rembrandt, der Darstellungen solcher Art überhaupt nur in Radierung, nicht aber als Gemälde geschaffen hat, offenbar nicht verfolgt, denn er hat den Gegenstand in durchaus künstlerischer, eigenartig eindringender Weise erfaßt. Daß er aber diese Aufgabe mit Lust und Behagen durchgeführt habe, also mit seiner eigenen Sinnlichkeit dabei stark beteiligt gewesen sei, läßt sich freilich ebensowenig bestreiten. Man wird also gut tun, solche Blätter als Menschlichkeiten hinzunehmen, die dem Künstler nicht gerade zum Ruhme gereichen, aber vermöge der Unbefangenheit ihrer Auffassung doch einen wesentlichen Beitrag zur Erfassung seiner nach allen Richtungen frei sich auslebenden Natur bilden*).



*) Siehe hierzu O. Harnack über Poesie und Sittlichkeit in den Preußischen Jahrbüchern LXIX Seite 44.

DIE ZWEITE HÄLFTE DER VIERZIGER JAHRE

Die zweite Hälfte der vierziger Jahre bildet nicht eine Periode für sich. Sie läßt sich von der vorhergehenden Zeit nicht scharf absondern, aber sie wird dadurch gekennzeichnet, daß sie zu ihrem Mittel- und Höhepunkt das Hundertguldenblatt hat. Sie bildet somit die Zeit der höchsten Blüte, während die Perioden des Keimens und Wachsens ihr vorhergehen, die Periode der vollen Reife ihr nachfolgt. Solange es noch Schwierigkeiten zu überwinden gab, hatte den Künstler die Naturnachahmung als solche und die lebendige Herausgestaltung eines bestimmten Vorganges reizen können. Nun aber sah er sich in der Lage, ohne Rücksicht auf das Wunder- und Unterhaltungsbedürfnis der Menge, dem Gott in seinem Busen frei zu folgen und Werke zu schaffen, die nicht einem bestimmten Plane entwuchsen oder einem äußeren Zwecke zustrebten, sondern als unmittelbare Ausflüsse seiner Natur unwiderstehlich nach Gestaltung drängten. Hier wird von dem Werkzeug zu handeln sein, das er sich im Helldunkel für die vollkommene Wiedergabe seiner Ideen geschaffen hat. In seinen Erfindungen aber war er vollkommen willenloses Werkzeug einer in ihm wohnenden höheren Kraft. Daher konnte der Verfasser des Buches „Rembrandt als Erzieher" ihm als höchsten Ruhmestitel anrechnen, daß Programmlosigkeit sein Programm heiße und daß dieses das künstlerischste aller Programme, ja im Grunde das einzige wahrhaft künstlerische Programm sei. Rembrandt erweise sich als so urdeutsch gerade dadurch, daß er seinem eigenen Kopf folge. Doch lasse er sich hierin nicht etwa vom Eigensinn treiben, sondern folge nur seiner Natur und dem Gebote der Ehrlichkeit. Nur aber wer ehrlich sei, könne die Wahrheit erkennen.

Fromentin hat als das Wesentliche der Rembrandtschen Kunst jene Entfernung des Standpunktes bezeichnet, die die Gegenstände lebendig und doch greifbar erscheinen lasse. Bei keinem anderen Maler findet er eine solche Durchgeistigung der Gesichter, solch ergreifenden Ausdruck, eine solche Kraft und Reinheit des Empfindens, wie bei Rembrandt, kurz etwas, das so schwer festzuhalten, so schwer darzustellen sei und das nie auf eigenartigere, gewähltere oder vollkommenere Weise wiedergegeben worden ist. Je mehr er an Jahren zunimmt, um so reicher entfaltet sich auch seine Kunst, aber um so eigenartiger und rätselvoller wird auch seine Erscheinung.

um so weniger in die gewöhnlichen Begriffe von Kunst und Künstlerschaft hineinpassend.

Er offenbart sich nämlich immer mehr, und so auch schon in der Zeit, die uns jetzt zu beschäftigen hat, als ein Wesen seiner eigenen Gattung, als jener Erzaristokrat, dessen Bild uns Baldinucci auf Grund der Berichte eines Schülers von Rembrandt, Bernhard Keihl*), in so greifbarer Gestalt zeichnet. Der Eigenart seiner Malweise, heißt es da, entsprach durchaus die seiner Lebensführung. Er war ein ausgesuchtes Original (umorista), das sich nicht im geringsten um das Gerede der Leute kümmerte. War er bei der Arbeit, so hätte er nicht den mächtigsten Herrscher der Welt eingelassen. Daneben aber zeichnete ihn eine bisweilen bis zur Wunderlichkeit getriebene Güte aus. Daß er den Umgang mit schlichten, einfachen Leuten mit Vorliebe gepflegt hat, geht aus der Reihe der Bildnisse, die er geschaffen, sowie aus den spärlichen Nachrichten, die wir über ihn besitzen, hervor. Er legte, — woraus ihm Sandrart einen Vorwurf macht, — keinen Wert darauf, „seinen Stand zu beobachten", wenn auch die Angabe desselben Schriftstellers, daß er sich jederzeit nur zu niedrigen Leuten gesellet habe, aus dem Sinn jener hochtrabenden, gespreizten Zeit zu erklären und danach richtigzustellen ist. Dafür weiß aber Baldinucci die hohe Meinung, die Rembrandt von seiner Kunst gehabt hat, ins rechte Licht zu stellen. Verkaufte man, erzählt er, Dinge, die mit der Kunst in Zusammenhang standen, namentlich Gemälde und Zeichnungen großer Meister, so machte Rembrandt gleich von Anfang an ein so hohes Gebot, daß niemand sich fand, um ihn zu überbieten, und er pflegte zu sagen, er verfahre so, um seinen Beruf in Achtung zu erhalten. Da erscheint denn der Bankrott, in den er schließlich verfiel, anders begründet als durch bloße Sammelwut und Verschwendungssucht. Sandrart berichtet von seinen hohen Einnahmen. Seine Behausung in Amsterdam sei mit „fast unzählbaren fürnehmen Kindern zur Instruktion und Lehre erfüllet gewesen, deren jeder ihm jährlich in die hundert Gulden bezahlt, ohne den Nutzen, welchen er aus dieser seiner Lehrlinge Malwerken und Kupferstücken erhalten, der sich auch in die 2000—2500 Gulden bares Geldes belaufen, samt dem, was er durch seine eigene Handarbeit erworben". Liest man dann weiter bei Baldinucci, daß er diejenigen seiner Radierungen, die man auftreiben konnte, um jeden Preis und in ganz Europa aufkaufen ließ, weil sie ihm nicht hoch genug gewürdigt zu werden schienen, daß er insbesondere in Amsterdam die Erweckung des Lazarus, von der er nach Baldinuccis naivem Ausspruch die Platte doch selbst noch besaß, auf Versteigerungen bis zu 50 Talern treiben ließ, so überzeugt man sich leicht davon, daß er in Geldangelegenheiten mit fürstlicher Großartigkeit verfuhr, nicht aber sich von kleinlichen Interessen und schmutzigem Geiz leiten ließ, wie eine spätere Zeit,

*) Siehe über ihn den Artikel von E. Michel in Oud-Holland VIII (1890).

der jedes Verständnis für eine solche ungebundene Künstlerindividualität fehlte, zu wiederholten Malen behauptet hat. Wenn Hoogstraeten berichtet, daß er Rembrandt 80 Reichstaler für den Eulenspiegel des Lucas van Leiden, einen außerordentlich seltenen Stich, habe zahlen sehen, wenn Sandrart in dem Leben dieses Lucas van Leiden auf Grund der Aussagen eines Augenzeugen, des Radierers Johann Mayr, erzählt, Rembrandt habe auf einer Versteigerung für vierzehn Hauptblätter des Lucas van Leiden in ausgewählten Drucken 1400 Gulden gegeben, so sind das weitere Beweise für seine echte Kunstbegeisterung.

Folgte somit Rembrandt in der Kunst wie im Leben ganz seinem eigenen Impulse, so schuf er sich auch eine Stellung, die ihn durchaus über die in künstlerischen Dingen üblichen Einteilungsweisen hinaushob. Auf ihn lassen sich die Begriffe Realismus und Idealismus, die nur bestimmte Ausgangspunkte bezeichnen, gar nicht anwenden. Denn ist er auch insofern Realist, als er stets von der Natur ausgeht und in ihr seine Lehrmeisterin und sein unerreichbares Muster erkennt, so bleibt er doch nie in deren bloßer Nachahmung befangen, sondern überwindet und verklärt sie durch die Kunst seiner poetischen Anschauungsweise. Seine Subjektivität erweist sich ebendadurch zugleich als die höchste Objektivität, daß er nicht willkürliche Ausgeburten seiner Phantasie, sondern naturnotwendige Ausflüsse seines schöpferischen Inneren zur Verkörperung bringt. Idealist wiederum ist er im besten Sinne, wie jeder echte Künstler, der einem in seinem Inneren ruhenden Inhalt greifbare Gestalt zu geben hat. Da er aber stets nur von malerischen Voraussetzungen, nie von außerkünstlerischen Gedankenverbindungen ausgeht, so behalten seine Darstellungen, seien sie auch noch so übernatürlichen Inhaltes, stets volle Greifbarkeit und Überzeugungskraft bei. Es sind Schöpfungen des Künstlergeistes, nicht bloße Spiegelbilder der Wirklichkeit. Sie gehen der realen Welt durchaus parallel und sind ebenso real wie jene. Sie offenbaren die Welt, die sich im Geiste, nicht bloß im Auge des Künstlers spiegelt.

So erklimmt er allmählich eine Stufe, die ihn endlich nach allen Richtungen hin frei erscheinen läßt. Hatte er sich in früheren Jahren durch das Streben nach heftiger Dramatik, durch seinen Hang zum Phantastischen bisweilen verführen lassen, den Wünschen des Publikums Genüge zu leisten, so überwand er diese Neigung in nicht allzu langer Zeit. Dann machte er sich dadurch, daß er sich bei der Wiedergabe der einzelnen Naturvorwürfe der größten Objektivität befleißigte, auch von den Gegenständen selbst frei. Zuletzt, doch erst gegen das Ende seines Lebens, da sein Mut durch die herbsten Schicksalsschläge gebrochen war und er von der Welt sich losgesagt hatte, gelang ihm auch das Schwerste, sich von seiner eigenen überstarken Subjektivität zu befreien. Da verloren seine Schöpfungen allen Schein der Willkür und gaben die Gegenstände von jenem entfernten, erhabenen und gleichsam ganz unbeteiligten Standpunkte

wieder, der sich dem ewiggültigen Wesen der Dinge gegenübergestellt weiß und allein die Erreichung des höchsten Zieles menschlicher Tätigkeit, der Erkenntnis der Wahrheit, ermöglicht. Da gibt es keinen Unterschied mehr von Poesie und Prosa. Da ist das Niedrigste geadelt und das Höchste in den Kreis der alles verbindenden Beziehungen gezogen. „Keiner hat wie Rembrandt", sagt der Verfasser von „Rembrandt als Erzieher", „im Schmutz der Welt das Gold des Geistes aufzulesen verstanden. Er ist dadurch mehr als irgendein anderer Künstler zum Eroberer im Gebiet der Kunst geworden. Rembrandt hat das ganze weite Gebiet dessen, was man vor ihm und auch lange nach ihm prosaisch nannte, dem Reiche der Poesie einverleibt. Seit ihm kann man logischer- und begründeterweise nicht behaupten, daß irgendein Gegenstand oder eine Situation in der Welt von der echten künstlerischen Darstellung ausgeschlossen oder ihr verschlossen sei. Seit ihm gibt es für die bildende Kunst keine Grenzen mehr. In seiner göttlichen Unbefangenheit, seinem sachlichen Blick, seiner rücksichtslosen Verachtung aller willkürlich gezogenen Schranken der Kunst geht er sogar noch weiter als das erd- und himmelbewegende Kind Shakspere. Er ist das enfant terrible der Kunst, aber im schönsten Sinne des Wortes. Es ist ein Kind und dabei doch großartig, furchtbar, unheimlich durch die Tiefe seines forschenden Blickes, dem nichts verborgen bleibt."

Diese Verrückung der Grenzen der Kunst hat nun aber zur Folge, daß auch ein ganz anderer Maßstab an Rembrandts Werke angelegt werden muß. „Rembrandts Kunst", heißt es in der genannten Schrift weiter, „welche der griechischen Heiterkeit, der griechischen Ruhe so durchaus entbehrt, ist vielleicht im griechischen Sinn die stärkste Barbarei, die es je gegeben hat. Aber diese Kunst ist zugleich auch die feinste Barbarei, die es je gegeben hat. Eben darum kann und soll sie uns Deutschen, die wir einmal Barbaren sind und bleiben, als ein Muster deutscher Bildnerei und Bildung gelten... Man mag es unentschieden lassen, ob die ursprünglich vorhandene Harmonie, wie sie den griechischen, oder die erst aus Disharmonie entwickelte Harmonie, wie sie den deutschen Künstlern eigentümlich ist, prinzipiell die höhere sei. Jedenfalls aber hat der Deutsche sich nach der deutschen Art von Harmonie zu richten. Hierin stellt Rembrandt bisher die höchste Leistung dar. Trüber, unarchitektonischer, unruhiger und in gewissem Sinne maßloser als seine Bilder ist nichts zu denken. Dennoch ist weder auf deutschem noch griechischem Kunstboden je etwas Vollendeteres erzeugt worden als eben diese Bilder. Sie sind der stärkste Beweis dafür, daß die wahrhafte Kunst ihr Maß in sich selbst trägt, und daß sie es gerade dann am meisten in sich trägt, wenn sie alles Maßes zu entbehren scheint."

Diese Periode des Künstlers findet ihren Ausdruck in einem Wandel der technischen Behandlungsweise, der auch an den Gemälden dieser Zeit wahrgenommen worden ist. In erschöpfender Weise hat das Bode in seiner grundlegenden Arbeit über Rembrandts

künstlerischen Entwicklungsgang (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, 1883) getan. Treffend bezeichnet er diese Zeit als die des farbigen Helldunkels, indem er sagt (S. 471): „Am auffälligsten gegenüber der fast farblosen Tonmalerei in manchen Gemälden vom Ausgange der dreißiger und aus dem Anfange der vierziger Jahre ist die Rückkehr zu völliger Farbigkeit, natürlich innerhalb der Bedingungen des Rembrandtschen Helldunkels... Freilich haben auch die farbigsten dieser Bilder niemals eine Lokalfarbe aufzuweisen, die nur entfernt derjenigen gleichkomme, welche die Gegenstände in der Wirklichkeit haben. Rembrandts Helldunkel ist ja ein vorherrschendes Dunkel, in welchem ein hell einbrechender Strahl nur teilweise und allmählich Licht verbreitet. Es modifiziert daher die Erscheinung der Farben zuweilen bis zu deren Negation. Die vollendete Durchbildung des Helldunkels dieser Epoche liegt aber gerade in der weisen Enthaltung von scharfen Gegensätzen und dadurch auch in der Berücksichtigung der Lokalfarbe in ihrer Erscheinung. In seiner Beleuchtung wählt der Künstler nur ausnahmsweise noch einfaches, hell einfallendes Sonnen- oder Kerzenlicht, oder gar eine solche mehrfache Beleuchtungsart, wie er es in seinen Jugendwerken tat; es ist vielmehr das poetische Licht seiner Phantasie, — in seinen biblischen Darstellungen als überirdisches Licht von den heiligen Gestalten ausströmend, — eine künstlerische Abstraktion des Abendlichtes, dessen milder, goldiger Schimmer selbst im tiefsten Dunkel seiner Bilder noch heimlich nachzittert." Von der Behandlungsweise aber heißt es: „Die Hauptsachen sind mit der höchsten Delikatesse vollendet, während das Untergeordnete nur breit skizzierend angedeutet ist."

In derselben Weise nun ist diese Periode auch für die Radierung die der höchsten Farbigkeit und zugleich des vollendeten Helldunkels. Baldinucci schildert in seinem Cominciamento e progresso dell' arte dell' intagliare in rame (1686), wie Rembrandt seine malerischen Wirkungen durch ein ihm ganz eigentümliches System unregelmäßiger Linien, Striche und Kreuzlagen erziele, womit er bald einzelne Teile bis zur vollen Undurchsichtigkeit bedecke, bald andere nur leicht andeutend behandle, je nach dem Grade der Farbigkeit, den er ihnen zu geben beabsichtigt. Einem Italiener wie Baldinucci mußte es wunderbar erscheinen, daß man ohne eine regelmäßige stecherhafte Behandlungsweise eine solche Durchsichtigkeit der Schatten und daher eine solche Kraft des Helldunkels erzielen könne. Ausdrücklich hebt er hervor, daß Rembrandt ohne Hilfe eines äußeren oder inneren Umrisses mittels gehäufter und wie durch den Zufall verteilter Strichelchen seine Figuren vollkommen herausmodelliere, und er lobt die Vollendung, die er seinen Blättern trotz solcher Willkür des Vorgehens zu geben wisse. Solch außerordentliche Wirkungen hätte aber selbst ein Rembrandt nicht mit den gewöhnlichen Hilfsmitteln der Radierung, dem Ätzwasser und der Nadel, zu erzielen vermocht. Denn so viele Freiheiten die Radiernadel auch gestattet, so außerordentlich künstlerisch sie

als Werkzeug auch ist, behalten ihre Erzeugnisse, und seien sie noch so geistreich behandelte, doch immer den Charakter von Zeichnungen, wirken also durch Linien oder Punkte, nicht aber durch Massen, auf deren Abstufung und Gleichgewicht das Geheimnis des malerischen Reizes beruht. Um solche Sättigung und Mannigfaltigkeit des Tones zu erreichen, nahm Rembrandt mehr und mehr den Grabstichel zu Hilfe, durch dessen dichtgezogene, vielfach gekreuzte feine Parallellagen namentlich die Hintergründe jene schummrige, samtartige Weichheit erhielten, die an die Erzeugnisse der gerade um dieselbe Zeit entdeckten Schabmanier erinnert und zur Ausgleichung der im Vordergrunde sich bekämpfenden scharfen Gegensätze von Licht und Schatten dient. Die eigentliche Leuchtkraft der Färbung aber erzielte er durch die seitdem nicht übertroffene Kühnheit, womit er die kalte Nadel zu handhaben wußte, ein Werkzeug, das bis dahin, zumeist wohl wegen der Schwierigkeit seiner Handhabung, kaum eine Rolle gespielt hatte. Er aber ritzte damit, sobald eine Darstellung in der Hauptsache fertig geätzt war, herzhaft in die Platte hinein, namentlich um den Vordergrund deutlich herauszuarbeiten, und erzielte durch den Grat, den er zur Seite dieser Striche stehen ließ und woran dann die Druckerfarbe breit haften blieb, jene malerische Kraft und Weichheit, die seinen Radierungen das ganz besondere Gepräge verleiht, freilich aber auch nur in einer geringen Anzahl der frühesten Abdrücke voll genossen werden kann.

Mit diesen vereinten Mitteln malt er auf der Kupferplatte, wie er auf der Leinwand mit Farben malt. Hier erst recht begnügt er sich mit einer breiten Skizzierung alles Untergeordneten, während er die Hauptsachen mit höchster Feinheit durchführt. Die Bestimmtheit und Plastik seiner Gebilde, die Tiefe und Leuchtkraft des Tones aber ist in seinen Radierungen die gleiche wie auf seinen Gemälden.

Denn das wesentliche Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Idee, welches er nunmehr gefunden und vollkommen ausgebildet hatte, das Helldunkel ließ sich hier wie dort anwenden; ja es gestattete sogar bei der Radierung noch einheitlichere und kräftigere Wirkungen als in der Malerei. So wenig wie durch den Umriß, die Zeichnung, sucht er jetzt durch die Farben und deren Gegensätze zu wirken. Das sind Elemente, die untertauchen, zum Teil sogar ganz aufgehen in dem allgemeinen Element des Lichtes, welches mit den Schatten kämpft, in unendlichen weichen Abstufungen die Gegenstände umspielt, sie plastisch heraushebt und doch an und für sich die Hauptbedeutung behält. Dieses ganz eigenartige Helldunkel, das Rembrandts Wesen erst zum vollen künstlerischen Ausdruck bringt, läßt sich bei einfarbigen Darstellungen, wie den Radierungen, ebensogut, ja noch besser, weil klarer und einfacher und daher einheitlicher und machtvoller, zur Darstellung bringen als bei Gemälden. Ist doch das Hundertguldenblatt, das den Gipfel der Helldunkeltechnik Rembrandts bildet, zugleich seine vollkommenste Schöpfung.

Hier zeigt sich deutlich, wie die Technik nicht etwas Äußerliches ist, das erlernt werden kann und übernommen wird; auch nicht etwas, das willkürlich vom Künstler nach einem bestimmten Plane ersonnen und ausgebildet werden kann. Die wahre Technik erwächst aus dem innersten Grunde des Wesens des Künstlers als ein Werkzeug, das sich die Natur zur Verwirklichung der besonderen künstlerischen Ideen bildet. Wie jede Äußerung des Menschheitslebens steht auch eine solche individuelle Technik insofern in einem notwendigen Zusammenhang mit den übrigen Zeiterscheinungen, als sie erst dann zur Wirklichkeit werden kann, wenn gewisse äußerliche Vorbedingungen erfüllt sind, wie die Erfindung bestimmter Werkzeuge und Mittel, die Erschließung bestimmter Gebiete der künstlerischen Darstellung. Sind diese Vorbedingungen aber erfüllt, ist wie in dem vorliegenden Falle in Holland, durch eine lange, fortgesetzte Übung die Handhabung der Radiernadel bis zu voller Freiheit und Leichtigkeit geführt worden, ist andererseits das malerische Helldunkel so weit gefördert worden, wie wir es auf den Bildern Elsheimers und der durch ihn beeinflußten Holländer sehen, so ist es nur eine Frage der Zeit, wann der Fürst erscheinen werde, für den der Thron bereitet worden ist, und wer das sein werde. Kraft, Glück, Zufall sind dabei mit tätig, ob dieses oder jenes Individuum aus der Menge, die die Natur stets bereit hält, die Herrscherrolle auf sich nimmt. Jedenfalls aber ist ein solcher auserwählter Künstler, so bedingt auch der Zeitpunkt seines Auftretens durch äußere Umstände ist, ein Wesen eigener, selbstherrlicher Art, das sich seine Waffen selbst schmiedet für die ihm innewohnenden Zwecke, aber aus reinem Naturtriebe heraus. So schuf sich denn auch Rembrandt seine Helldunkeltechnik aus dem unstillbaren Drange nach Freiheit heraus. Die Wirklichkeit mit ihren wohl nachahmbaren, dafür aber bestimmt gegebenen Werten mußte ihm, dessen Seele nach der Darstellung des eigenen Innern drängte, als eine Schranke erscheinen. In dem Helldunkel aber fand er ein Mittel, das ihm gestattete, die einzelnen sichtbaren Werte nicht an und für sich, sondern bloß in ihrem Verhältnis zueinander, also in freiem Schalten je nach den ihm vorschwebenden Zwecken zu verwerten. Ausreichende Herrschaft über die Natur hatte er schon längst erworben, und hell genug loderte in ihm das Feuer echten Künstlersinnes, als daß er anders als mit vollendetem Realismus die Außenwelt hätte verkörpern können. Den Stempel seines Geistes, die Einheitlichkeit und Überzeugungskraft aber verlieh er seinen Werken durch das Helldunkel. Dieses vertrat, als Ausdruck seiner individuellen Künstlerschaft, bei ihm dieselbe Stelle wie bei Raffael die Zeichnung, bei Tizian das Kolorit.

Vor allem boten Rembrandt die Bildnis-Radierungen, die er in dieser Zeit schuf, Gelegenheit, seine neue Technik auszubilden. Eine Reihe von Jahren war verstrichen, ohne daß er auf diesem Gebiete tätig gewesen wäre. Als er dann 1645 das Bildnis des inzwischen verstorbenen Predigers Sylvius (B. 280) zum zweitenmal und in veränderter

Auffassung radierte, wandte er noch die alte durchsichtige und wesentlich auf die Charakterisierung der verschiedenen Stoffe ausgehende Behandlungsweise an. Das ziemlich geschmacklose Kunststück mit der aus dem Bilde herausgestreckten Hand und deren Schlagschatten blieb glücklicherweise in seinem Werk vereinzelt. Das Ganze aber muß als ein Wunder an Farbigkeit sowie feiner, geistreicher Durchführung gepriesen werden.

Dagegen wendete er in den Bildnissen aus dem Jahre 1647, dem Arzt Ephraim Bonus, dem Maler Asselijn, dem jungen Jan Six, sowie dem Selbstbildnis aus dem Jahre 1648, das ihn am Fenster zeichnend zeigt, sein ganzes Interesse der Charakterisierung der Personen, in bezug auf Haltung, Bewegung und Ausdruck zu. Schlagende Lebenswahrheit und verblüffende Ähnlichkeit bilden nicht gerade die Ziele, die er bei Bildnissen verfolgte. Er weiß, daß solche Wirkungen gewöhnlich nur durch Übertreibung einzelner Äußerlichkeiten erzeugt werden können, während der eigentliche Kern der Persönlichkeit, deren von Natur gegebenes lebentreibendes Wesen, — im Gegensatz zu der durch Übung und Gewöhnung gebildeten Oberfläche der Erscheinung, — dabei leicht zu kurz kommt. Auf die Darstellung dieses ewigen Kernes strebt Rembrandt nun mit der ganzen Kraft seiner Innerlichkeit und der Fülle der ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel hin. Dem Asselijn und Bonus haftet noch etwas Pose an, sie wenden sich an den Beschauer. Aber bei Asselijn (B. 277), dem Maler, dient diese Haltung dazu, die kecke Zuversicht zum Ausdruck zu bringen, die ihn, den kürzlich (1646) aus Italien Zurückgekehrten, erfüllen mußte, da er sich als den Vertreter einer neuen, zur Herrschaft berufenen Gattung der Malerei, — der italienischen Veduten, — fühlte und siegesbewußt der Zukunft entgegenblicken konnte. Über der Kraft, die aus dieser echt holländischen Gestalt leuchtet, vergißt man ganz das Groteske der Erscheinung mit ihren kurzen Beinen und ihrem dicken Bauch. Hier dient das später entfernte Bild auf der Staffelei im Hintergrunde nur zur äußerlichen Kennzeichnung der Tätigkeit des Dargestellten, wie überhaupt die Räumlichkeit hier noch keine selbständige Rolle spielt, sondern nach früherer Weise nur leicht angedeutet ist. Auch hat der Künstler hier die kalte Nadel nur erst stellenweise und in geringem Umfange verwendet.

Der Arzt Bonus (B. 278) wird von vielen mit Recht für eines der Meisterwerke Rembrandts gehalten. Wie er zögernden Schrittes die Treppe herabgeschritten ist und nun in Gedanken versunken stillsteht, indem er die Hand lässig auf dem breiten Geländer ruhen läßt, regt er die Phantasie mächtig an, sich das Vorher und Nachher dieses Augenblickes auszumalen. Man denkt ihn sich gern als von einem Kranken kommend, dessen Lage er nun nochmals in stiller Beschaulichkeit und sorgenvoller Teilnahme sich vergegenwärtigt, bevor er seine Aufmerksamkeit weiteren Hilfsbedürftigen zuwendet. So erscheint denn, dank der glücklichen Wahl des Bewegungsmotivs, diese Gestalt als

eine Verkörperung des ärztlichen Berufes überhaupt. Ob aber Rembrandt eine solche Wirkung angestrebt habe, kann füglich bezweifelt werden. Denn novellistische Nebenabsichten liegen ihm sonst fern. Die Treppe braucht nichts anderes als eine Zutat zu sein, um der Figur einen Halt zu bieten und zugleich einen wirkungsvollen Vordergrund zu schaffen; sie kann dem Hause des Arztes selbst angehört haben oder auch sonst woher entnommen sein. Wenn sie Gedankenverbindungen der geschilderten Art erweckt, — was tatsächlich der Fall ist, — und so sehr die Aufmerksamkeit auf sich zieht, daß davon das Blatt seinen Namen: le juif à la rampe erhalten hat, so liegt dies daran, daß Rembrandt es in außerordentlichem Maße verstanden hat, das Wesen dieses Mannes, der offenbar die wichtigsten Eigenschaften für einen Wohltäter der Menschen besaß und somit als für den ärztlichen Beruf besonders befähigt erscheint, in eindringlichster Weise zur Darstellung zu bringen. Bonus steht in der malerischen Tracht jener Zeit, dem weiten um den einen Arm geschlungenen Mantel, dem hohen, breitkrämpigen Hut, zum Beschauer gewendet da. Man erwartet, daß er durch einen Blick dem Gefühl, das ihn erfüllt, Ausdruck geben werde, daß er verraten werde, was ihn veranlaßt habe, sich im Bilde darstellen zu lassen. Dem ist aber nicht so. Sein Blick ist nach innen gewendet, seine Gedanken weilen nicht bei der eigenen Person, und ebensowenig wissen sie von der Person des Beschauers. Aber es ist nicht die weltvergessene Verlorenheit des Denkers oder Grüblers, die uns hier entgegentritt; der Mann mit dem scharfgeschnittenen Gesicht und den großen, dunklen Augen ist von sorgenvollem Ernst erfüllt und dabei doch, wie die Furchen über dem Mundwinkel bezeugen, von milder Freundlichkeit durchleuchtet. Nur die liebevolle Sorge für den Nächsten vermag den Menschen so vollständig auszufüllen und dabei doch der Außenwelt zu entrücken. Aus diesem Eindruck, der noch durch die energische Bildung der Hand, die zu raschem Eingreifen bereit und geschickt scheint, verstärkt wird, erwächst die Vorstellung von dem vielbeschäftigten und hilfsbereiten Arzte. Zum Ernst der Erscheinung paßt die tiefe Farbigkeit, die der Künstler dem Blatte gegeben, und die er an einzelnen Stellen durch eine zielbewußte Verwendung der kalten Nadel verstärkt und bis zum vollen Glanz erhoben hat.

Bei den beiden anderen Bildnissen dieser Zeit, dem Six und dem Rembrandt, ist dagegen in hohem Maße der Grabstichel zu Hilfe genommen worden, durch dessen gehäufte feine Strichlagen das Schummerlicht des Innenraumes, worin sich die Abgebildeten befinden, in bewunderungswürdiger Weise zur Darstellung gebracht ist. In technischer Hinsicht ist überhaupt der Six (B. 285) das unübertroffene Meisterwerk Rembrandts als malerische Schilderung einer Räumlichkeit, die zugleich zur Charakterisierung einer Persönlichkeit dient. Die Folianten auf dem niedrigen Stuhl, das Bild in schönprofiliertem Rahmen an der Wand, der Degen mit seiner breiten Koppel, die Lanze in der Ecke,

mit dem monumentalen, breitkrämpigen Hut auf der Spitze: das alles ist mit liebevollstem Eingehen durchgeführt und kennzeichnet zugleich die Lebensgewohnheiten und Neigungen des Dargestellten. Es ist der Junker, der inmitten eines bürgerlichen Gemeinwesens die damals übrigens weitverbreitete Vorliebe für ritterliche Hantierung bewahrt und nährt, darüber hinaus aber durch die Beschäftigung mit der edlen Dichtkunst einer weiteren Verfeinerung seines Daseins nachstrebt. Die Gestalt selbst ist in hohem Grade bezeichnend erfaßt. Der schlanke junge Mann, der in seinem Alter Bürgermeister von Amsterdam werden sollte, hier aber erst dreißig Jahre zählt, steht in scheinbar lässiger Haltung an das Fenster gelehnt, mit dem Licht im Rücken, — es mag auf seinem Besitztum Hillegom sein, — und ist ganz in die Lektüre eines Manuskriptes, wahrscheinlich seines Dramas Medea, vertieft, das er mit seinen feinen Händen hält. In üppiger Fülle fällt das lange, krause, weißblonde Haar auf den breiten Hemdkragen herab. Durchaus vornehm ist diese Erscheinung und von kräftiger Bildung, wofür die schmale, aber geschwungene Nase zeugt. Aber so sehr hier auch der weltverlorene Idealismus hervorgekehrt wird, die kleinen, wimperlosen Augen und die schmalen, dicht aufeinandergepreßten Lippen deuten auf mangelnde Wärme des Gefühls, dagegen auf scharf beobachtenden und gut rechnenden Verstand. Zu diesem keineswegs gewöhnlichen, im ganzen aber etwas harten Charakter paßt die Beleuchtung vortrefflich. Vorherrschend ist das sammetig weiche, durchsichtige Schwarz der Schatten, das nur stellenweise von dem voll durchs Fenster einfallenden Tageslicht gestreift wird.

Hier haben wir jenes intime Bildnis, wovon jeder Kunstliebhaber träumt, das aber nur so selten, im Holland des 17. Jahrhunderts freilich gerade nach dem Vorgange Rembrandts in weitestem Umfange verwirklicht worden ist. Am Anfang der neueren Malerei hat Jan van Eijck es darin zu unübertrefflicher Vollkommenheit gebracht: man braucht nur an seinen Arnolfini in der Londoner Nationalgalerie zu denken. Holland aber bildete nach der Mitte des 17. Jahrhunderts in seiner Leidener Schule, an deren Spitze Dou, der Schüler Rembrandts, stand, einen festen Typus für das intime Bildnis aus, das eine Persönlichkeit inmitten der ihre Lebensluft ausmachenden Umgebung in halb weltvergessener, halb aber auch repräsentierender Haltung darzustellen trachtet.

Die auf dem Zusammenschluß aller Einzelheiten zu einem einheitlichen Ganzen beruhende Monumentalität ist allen diesen Bildnisradierungen und so auch in hohem Grade dem Six eigen. Aber es ist dies nicht jene über den Rahmen des Bildes hinausstrebende, an und für sich geltende Monumentalität, welche die individuellen Einzelheiten hinter den gattungsmäßigen, typischen Charakter zurücktreten läßt. Solchen von den Italienern von jeher verfolgten und im 17. Jahrhundert durch den Spanier Velazquez mit Meisterschaft erreichten Zielen strebte Rembrandt erst in dem letzten Jahrzehnt

seines Lebens nach, wie das große Gemälde der Zunftvorsteher in Amsterdam und das Familienbild in Braunschweig zeigen.

Ein in ähnlicher Technik ausgeführtes Bild eines Innenraumes wäre das Maleratelier (B. 192) geworden, wenn es vollendet worden wäre.

In seinem Selbstbildnis am Fenster (B. 22) hat er außer der feinen Grabsticheltechnik auch die kalte Nadel in kräftigster Weise verwendet, um der auch in bezug auf das Kostüm schlichten Darstellung malerischen Reiz zu verleihen. Hier ist nichts mehr von Pose und Drapierung zu sehen. Der Künstler, dessen Gesicht die tiefen Spuren des überstandenen Schmerzes, zugleich aber auch bereits die Anzeichen des herannahenden Alters zeigt, sitzt in seinem gewöhnlichen weiten Rock, mit dem hohen Hut auf dem Kopfe, dicht an dem niedrigen Fenster, den Beschauer scharf und fest ins Auge fassend, während die fleischigen Finger seiner Hand bereit sind, das Geschaute auf dem Papier festzuhalten. Das ist Rembrandt auf der Höhe seines Lebens, der Schöpfer des Hundertguldenblattes, der ruhige und sichere Beobachter, der aber, nach Dürers Ausdrucksweise, innerlich voller Figur steckt, also voll verhaltenen Feuers ist. Diese Radierung bietet das treueste Abbild seiner machtvollen und einzig dastehenden Persönlichkeit.

Religiöse Gegenstände hat Rembrandt während der vierziger Jahre weniger als vorher und nachher behandelt; dafür aber fällt die Hauptschöpfung seines Lebens, das Hundertguldenblatt, in diese Zeit. Um mit vollkommener Schlichtheit der Auffassung eine künstlerisch reiche Wirkung verbinden und den Gegenstand in der Fülle seiner Beziehungen darstellen zu können, bedurfte er hierbei des Gegensatzes der großen Licht- und Schattenmassen nebst deren mannigfachen Zwischenstufen sowie einer aufs äußerste verfeinerten Technik, die es ihm ermöglichte, die einzelnen Typen zum Ersatz dessen, was ihnen an Ansehen, Schönheit und Bedeutung abging, in vollster Individualität und mit den geheimsten Regungen ihres Innern darzustellen. Die farbige Abtönung wurde ihm durch seine Helldunkelbehandlung, die er unterdessen ausgebildet hatte, die feine Durchführung durch die Technik ermöglicht, die er sich mit Hilfe mehrfach wiederholter Versuche angeeignet hatte. Da das Hundertguldenblatt in seiner Behandlungsweise eine starke Verwandtschaft mit einem Blatte von 1648, der Bettlerfamilie (B. 176), zeigt, dagegen von den Erzeugnissen der fünfziger Jahre sich noch unterscheidet, so erscheint die übliche Verlegung des Werkes in die Zeit um 1649 als durchaus annehmbar. Die erste Anwendung der neuen farbigen Darstellungsweise findet sich übrigens bereits auf dem Abraham mit Isaak, von 1645 (B. 34).

Das Hundertguldenblatt (B. 74) bildet die vollkommenste Verkörperung des Grundsatzes, eine Komposition mit Hilfe der großen Licht- und Schattenmassen aufzubauen. Christus als das Licht der Welt, als das Heil der Kranken mußte geistig wie körperlich in Gegensatz gebracht werden zu den Massen der in der Finsternis Tappenden

und nach Heilung Suchenden. Die handgreifliche und augenfällige Symbolik ergab sich hier ungesucht. Christus, die verkörperte Ruhe und Klarheit, ist dem Leiden und Sehnen der verkrüppelten Menschheit gegenübergestellt. Wie sein Haar schlicht hinabwallt, wie sein Gewand glatt hinabfließt, so ist auch seine Gebärde ruhig und sein Blick klar. Mit der einen Hand heißt er die Hilfsbedürftigen freundlich willkommen, mit der anderen deutet er leicht nach oben, da von der Hoffnung, vom Vertrauen alle Heilung zu erwarten ist. Sein Blick aber zeugt weder von scharfem Eindringen, von angespanntem Willen, noch auch von ekstatischer Erregung, sondern er ist in ruhiger Zuversicht nach innen gekehrt, des Besitzes der Wahrheit voll bewußt. Diese Gestalt Christi hat nichts Theatralisches, nichts Heroisches, nichts Pathetisches an sich. Sie umschreibt nicht das Göttliche in einem unzureichenden, lallenden Gleichnis, sondern es ist der Mensch, der göttliche Mensch freilich, aber doch unser Bruder, der da hilfsbereit uns entgegentritt. Es ist ein Ideal, tief aus der Seele des Künstlers geboren, mild, von Leidenschaften frei, aber realisierbar und verständlich und ergreifend.

Ihre volle Bedeutung gewinnt diese Gestalt erst durch die Art, wie sie sich in den zahllosen Hilfsbedürftigen spiegelt; dadurch aber erscheint sie auch in um so reicherer Beleuchtung. Rembrandt hat hier den Shakspereschen Grundsatz angewendet, eine Persönlichkeit nicht bloß als etwas für sich Bestehendes, sondern als eine Macht zu schildern, die erst durch die Art faßbar wird, wie sie auf die verschiedenen andersgearteten Individuen wirkt.

„Der Seelenmaler", heißt es in einer Besprechung der Rembrandt-Ausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts, in den Grenzboten 1891 I, „schwelgt in der mit Worten schlechthin nicht erreichbaren Fülle und Abstufung von Empfindungen. In jeder Gestalt spiegelt sich die erlösende Tat des Heilands, der, selbst ein echter Arzt, gelassen, mit mild-ernsten Zügen in der Mitte der innerlich so erregten Schar steht, anders wieder. Da ist Vertrauen, gesteigert bis zu inbrünstiger Hingebung, Scheu, abwartende Haltung, Mißtrauen, Zweifel, Hohn neben stumpfsinniger Resignation, — eine Flut meist verhaltener Empfindungen, ohne jede leidenschaftliche Gebärde und Bewegung, in der Schwebe gehalten durch die fast ängstliche Aufmerksamkeit, die sich auf den Mittelpunkt der Szene richtet. Nicht das vollendete Wunder, nicht den Erfolg stellte der Künstler dar, sondern den vorausgehenden Augenblick der Erwartung." Hier kamen Rembrandt die Studien, die er in seiner Frühzeit so eifrig nach den Elenden und Verkommenen gemacht hatte und die er auch weiterhin gelegentlich fortsetzte, vollauf zustatten. Die zu den Füßen Christi liegende Frau mit den vor Schmerz gekrümmten Gliedern, die den Saum seines Gewandes zu berühren trachtet, die abgemagerte Alte, die betend die Hände zu ihm emporhebt, der beinlose Krüppel, der hilflose Blinde, dessen greise Gefährtin mit tiefbekümmertem, flehentlichem Blick zu Christus emporschaut, der regungslos quer

über dem Karren auf seiner Matratze liegende Jüngling, dessen Mutter ernst wie eine Anklägerin dasteht, das alles sind erschütternde Typen tiefsten menschlichen Elends. Obwohl sie im Gegensatz zu Christus in durchaus realistischer Weise charakterisiert sind, erhalten sie durch die äußerste Verfeinerung der Technik eine Weihe, die sie weit über das Alltägliche hinaushebt. Rembrandt hat hier alle Mittel, die ihm zu Gebote standen, angewendet und namentlich durch die Beiziehung des Grabstichels jene zarten, samtigen Wirkungen erzielt, die dieses Blatt zu seinem Hauptwerk unter den Radierungen stempeln und es seiner Farbigkeit und Lichtfülle nach als ein vollwertiges Seitenstück zu dem Gemälde der Nachtwache erscheinen lassen.

Gegenüber der rechten Hälfte mit den Heilsuchenden ist die linke nur leicht andeutend behandelt und ganz hell beleuchtet. Offenbar ließ sich Rembrandt hierbei von der Erwägung leiten, daß die Durchführung dieser Seite in der gleichen feinen und geschlossenen Behandlungsweise, wie die rechte, dem Gesamteindruck des Blattes Eintrag getan hätte. So hebt sich denn nun die düstere Masse der durch das weite Tor einströmenden Kranken von der auf der anderen Seite gescharten, im vollen Lichte stehenden Zuschauermenge wirkungsvoll ab. In der Mitte aber steht, alle überragend, Christus da, in lichtvoller Hoheit tatsächlich wie symbolisch. Die Gruppe der Zuschauer, wesentlich aus Pharisäern und Gleichgültigen gebildet, verleiht in ihrer klaren, nüchternen Beleuchtung der Szene den Lokalcharakter, bildet auch einen wirksamen Gegensatz zu der ergreifenden Schilderung der Not des gemeinen Erdenlebens. Mit welch ungläubigem Hohn besprechen die Pharisäer das, was sich vor ihren Augen vollzieht. Wie verachtungsvoll blickt der dicke, bloß vom Rücken gesehene Mann im reichverbrämten Rock auf die Menge herab, die zu seiner Verwunderung in immer größeren Scharen herzuströmt! Diese Widersacher erklären die Niedrigkeit, die Christus freiwillig erkoren hatte und die ihn veranlaßte, an würdeloser Stätte unter freiem Himmel seines Erlöseramtes zu walten.

In der Mischung so verschiedenartiger Elemente zeigt sich die göttliche Unbefangenheit Rembrandts, die ihn durchaus mit Shakspere auf eine Stufe stellt. Er besinnt sich keinen Augenblick, das Gemeine, das Häßliche mit voller Kraft darzustellen, wo es der Gegenstand fordert. Er stellt auch das Erhabene und das Niedrige dicht nebeneinander, ohne sie pedantisch trennen zu wollen: denn er trägt das Gleichgewicht in sich, ist sich des Einen, was not tut, vollkommen bewußt. Er folgt, wenn auch schwerlich mit Bewußtsein, so doch mit voller Zuversicht einem bestimmten Ideal, das tief in seinem Wesen begründet ist und ihn daher mit unbeirrbarer Sicherheit leitet. Fromentin hat dieses keinem System sich einfügende Wesen des Meisters mit den Worten zu schildern getrachtet: „Sucht man sein Ideal in einer erhöhten Formenwelt, so gewahrt man, daß er dort nur seelische Schönheiten, aber physische Häßlichkeiten gesehen hat. Geht man von der wirklichen Welt aus, so entdeckt man, daß er daraus alles ausschließt, was anderen

dient, daß er es ebensogut kennt, es aber nur obenhin ansieht, und wenn er es seinen Zwecken dienstbar macht, sich ihm fast nie unterwirft. Und doch ist er natürlicher als irgendwer, obwohl er weniger eng sich an die Natur anschließt, vertrauter mit ihr, ohne in Plattheit zu verfallen, alltäglicher und doch gleich vornehm, häßlich in seinen Typen, außerordentlich schön durch den Geist seiner Physiognomien, weniger geschickt von Hand, nämlich weniger fließend und nicht so gleichmäßig sicher seiner Sache, trotzdem aber von einer so seltenen, fruchtbaren und nie versagenden Geschicklichkeit, daß er die reine Empfindung wie das fast reine Repräsentationsbild, das Allerinnerlichste wie das Allerprunkvollste beherrscht."



DIE FÜNFZIGER JAHRE

Gegen das Ende der vierziger Jahre stand Rembrandt bereits völlig vereinsamt da. Die immer mehr dem Glatten und Geleckten zustrebende Zeit hatte sich von ihm abgekehrt; er aber brauchte nicht erst mit ihr zu brechen, denn schon längst hatte er seine eigenen Pfade gefunden. Mit einer Zeit, die die harte, glatte, gleichmäßige Malerei eines van der Helst, der soeben, im Jahre 1648, die große Schützenmahlzeit zur Feier des Westfälischen Friedens vollendet hatte, seinen Werken vorziehen konnte, mochte Rembrandt nichts gemein haben. Wie neben ihm der alte Frans Hals in Haerlem unbekümmert um die Anforderungen der Mode in seiner breiten, großen Art zu malen fortfuhr, so ließ auch Rembrandt sich durch den Wandel des Zeitgeschmackes nicht beirren, sondern gab sich erst recht seinem eigenen Wesen hin und folgte seinem künstlerischen Gewissen. Wohl waren damals noch Meister wie Ruisdael, Potter, Ostade, Terborch tätig, wohl stiegen noch sogar in den fünfziger Jahren Kräfte wie Metsu, Nicolaes Maes, Vermeer, Pieter de Hooch, Jan Steen auf, wohl leisteten die Feinmaler Dou, Mieris, Wouwerman dank ihrer vorzüglichen Schulung noch Vollkommenes: aber ihrer aller Werke wurden doch vornehmlich wegen der Untadelhaftigkeit und Geschlossenheit der technischen Durchführung gesucht, während dagegen der geistige Gehalt immer tiefer und tiefer sank und jene virtuose Glätte der Mache, die schließlich in den Erzeugnissen eines van der Werff zu ödester Kühlheit erstarren sollte, immer mehr in Aufnahme kam.

In der Kunst wie auf den übrigen Gebieten des geistigen Lebens machte sich eben mit der zunehmenden staatlichen Sicherung und dem allgemeinen Wachsen des Wohlstandes eine Neigung zu orthodoxem Byzantinismus, zu Verknöcherung und pedantischer Regelrichtigkeit geltend, der Rembrandts Streben nach Freiheit, Selbständigkeit und Vertiefung als nichts anderes denn als eine gefährliche und zu verdammende Ketzerei erscheinen konnte. War doch gerade in den vierziger Jahren eine neue Generation holländischer Künstler, der außer dem bereits genannten Asselijn noch Both, Berchem, Dujardin u. a. angehörten, aus Italien, damals dem gelobten Lande alles Akademischen, zurückgekehrt, im Besitz einer neuen und tatsächlich nationalen Kunst auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, dagegen aber doch durchtränkt von den fremdländischen Anschauungen, die auf dem Gebiete der Figurenmalerei weniger nach einer belebenden

Erfassung der Natur als nach der möglichst vollkommenen Nachahmung bestimmter Muster und Meister hindrängten.

Als der Wortführer dieser Zeit und Richtung machte Sandrart, der Rembrandt doch persönlich kennengelernt hatte, in der Teutschen Academie (S. 326) ihm den Vorwurf, daß er „Italien und andere Örter, wo die Antiken und der Kunst Theorie zu erlernen, nicht besucht habe... Demnach blieb er beständig bei seinem angenommenen Brauch und scheute sich nicht, wider unsere Kunstregeln, als die Anatomia und Maß der menschlischen Gliedmaßen, wider die Perspektive und den Nutzen der antiken Statuen, wider Raffaels Zeichenkunst und vernünftige Ausbildungen, auch wider die unserer Profession höchst nötigen Academien zu streiten und denenselben zu widersprechen, vorgebend, daß man sich einig und allein an die Natur und keine andere Regeln binden solle." Houbraken erzählt in seiner Groote Schouburgh (1719, Bd. II. S. 305), wie zu Anfang der fünfziger Jahre einerseits die Malweise eines van Dijck in großer Achtung gestanden, andererseits aber auch die Rembrandts viele Anhänger besessen habe. Als aber der junge Jan de Baan, beim Verlassen der Bakkerschen Werkstatt, sich habe entscheiden müssen, zu welchem dieser beiden Künstler er gehen wolle, da habe er doch van Dijck den Vorzug gegeben, da dessen Manier dauernder sei (van een duurzamer aart). Die freundlichen Worte, die Jeremias de Decker Rembrandt in seinen Gedichten spendet, stehen ziemlich vereinzelt da. Von den maßgebenden Stimmen der damaligen Dichterwelt hat keine sich zu seinen Gunsten erhoben. Wohl aber bekämpft ihn noch lange nach seinem Tode ein gewisser Andries Pels mit Erbitterung in einem Gedicht von 1681 über das Theater, worin ihn zum Vorwurf gemacht wird, daß er es vorgezogen habe, sich in Extreme zu verirren (doorluchtiglijk de dvalen), wodurch er zum ersten Ketzer in der Kunst der Malerei geworden sei, statt sich durch die Anlehnung an die Erfahrung anderer zu vervollkommnen und seinen so hoch gepriesenen Pinsel den Regeln zu unterwerfen. „Nein", heißt es da weiter, „er meint alles von sich aus schon zu wissen, und nennt seine Verrücktheit: Verfolgung der Natur. Alles andere erklärt er für eitel Zierat und Verbrämung" (die ganze Stelle im Original bei Vosmaer S. 390 Anm. mitgeteilt). Man sieht hieraus, wie sehr Rembrandts Gebaren die wohlanständigen Menschen seiner Zeit empörte. Er verschmähte es eben, das zu behandeln, was stets des Beifalls der Menge sicher sein kann: das Hübsche, die regelmäßige und gewöhnliche Schönheit. Findet doch die Schönheit höherer Ordnung und gar erst das Erhabene immer nur bei Wenigen Verständnis (Vosmaer S. 399).

In Rembrandt selbst aber hatte sich inzwischen eine Läuterung vollzogen, die ihn zur Einfachheit und Ursprünglichkeit seiner Natur zurückführte, so daß er nun seiner vollen Größe entgegenstreben konnte. Wie in das Jahr 1648 jene beiden Gemälde fallen, die seine Abkehr von der hellen Farbenfreudigkeit der früheren Zeit und zugleich seine

Hinwendung zu einer vertieften und verinnerlichten Auffassung der Gestalt Christi bekunden, die düsteren und schlichten und dabei so ergreifenden Darstellungen des Mahles in Emmaus, im Louvre und in Kopenhagen, so folgte nun auch in der Radierung auf die weiche, schabkunstähnliche Manier der vorhergehenden Zeit jene breite, kräftige Behandlungsweise, die vornehmlich durch geradlinige, vielfach rechtwinklig gekreuzte Parallelschraffierungen wirkt und für ihn fortan bezeichnend bleibt. In bezug auf die Auffassungsweise aber hatte er jenes unbeirrbare Gefühl für das dem eigenen Wesen Entsprechende wiedergefunden, das in der Jugend besonders stark zu sein pflegt, sich dann aber infolge der vielfachen äußeren Einflüsse und im Verlauf der langwierigen Studien, die zur Überwindung der technischen Schwierigkeiten nötig sind, so leicht wieder verliert. Er gehörte vollkommen sich selbst wieder an und sah sich nun in den Stand gesetzt, sein Eigenstes und Bestes zu geben.

Vornehmlich beschäftigten ihn fortan die biblischen Gegenstände; aber zunächst fährt er noch fort, sich auf den Gebieten des Bildnisses und der Landschaft zu betätigen. Das Bildnis des Clement de Jonghe (B. 272), vom Jahre 1651, kündigt bereits in Auffassung wie Technik den einfach-großartigen Stil der späteren Zeit an. Es steht aber im ganzen doch noch den zuletzt besprochenen Bildnissen näher als den durch eine Reihe von Jahren von ihm getrennten nachfolgenden, denn er befleißigt sich darin noch einer sauberen, klaren Arbeit im Gegensatz zu den genialen, mehr malerisch behandelten Werken aus der Mitte der fünfziger Jahre. Ist es infolge solcher Zurückhaltung auch nicht das großartigste, so ist es durch die Feinheit der Charakteristik vielleicht das vollkommenste seiner Bildnisse. Der Mann, ein Kunstverleger, sitzt da, von vorn gesehen, in vollkommener Natürlichkeit und Behaglichkeit, leicht in sich zusammengesunken. Nicht auf den Beschauer blickt er, faßt auch keinen bestimmten Gegenstand ins Auge: sondern dies Auge leicht gekniffen, ist in sich gekehrt, während der Geist einen Gedankengang verfolgt, der in den schalkhaft bewegten Mundwinkeln zum deutlichen Ausdruck gelangt. Davon, daß er Modell sitzt, weiß dieser Mann nichts. Das Gesicht, der breitkrempige Hut, der Kragen sind mit feiner Vollendung durchgeführt, der Mantel aber sowie alles übrige ist nur leicht, weich und mit staunenswerter Sicherheit hingeworfen, gerade wie das für den Gesamteindruck hinreicht.

Mit den zahlreichen Landschaften aus den Jahren 1650 und 1651 beschloß Rembrandt die Beschäftigung auf einem Gebiete, das er vor gerade zehn Jahren mit gleichem Eifer betreten hatte und das er während eben desselben Zeitraumes auch in Gemälden gepflegt hatte*). Während er aber anfangs das Hauptgewicht auf die Gefälligkeit und

*) Seine einzigen datierten Landschaftsbilder entstammen den Jahren 1646 und 1647 (Bode, Studien, S. 488).

Abrundung des Anblickes, sowie auf die saubere zeichnerische Durchführung mittels der Ätzung legte, sieht er jetzt von der Komposition mehr und mehr ab, sucht nur nach einem Standpunkte, der die Endlosigkeit des Raumes möglichst zur Geltung kommen läßt, und trachtet mit Hilfe der Kaltnadelarbeit, die er inzwischen mit souveräner Kraft und Freiheit anzuwenden gelernt hat, vornehmlich malerischen Effekt zu erzielen. Seine Behandlungsweise ist durchsichtiger und lockerer geworden, das Laub und die Gräser sind spitziger und faseriger gebildet. Die größere Schlichtheit hat aber auch ein Zurückdrängen der Staffage, der Menschenwelt, im Gefolge. Die Natur ist für ihn nicht mehr ein Gegenstand übermütigen Spieles; er naht sich ihr voll ernster Ehrfurcht. Es hat den Anschein, als habe er das Bedürfnis gefühlt, eine Zeitlang in innigem Verkehr mit ihr zu verbringen, bevor er sich den größeren Aufgaben, zu denen seine Phantasie ihn hintrieb, ergab. Als das schönste Zeichen dieses Versenkens in die Natur ist wohl die Landschaft mit dem Turm (B. 223) zu betrachten, die der früheren Manier noch am nächsten steht. In technischer Hinsicht das Bezeichnendste ist das Blatt mit den drei Hütten (B. 217), das durch seinen Gegenstand kaum besonderes Interesse zu erwecken vermag und nur in den frühesten, saftigen Drucken seinen vollen Wert offenbart. Aus der Fülle der übrigen, reich variierten Landschaften, die allesamt das Element der Stimmung betonen, sei aber besonders ein Blatt hervorgehoben, das wenig bekannt ist, sich in den Kreisen der Sammler jedoch mit Recht der größten Beliebtheit erfreut.

Das ist das Landgut des Goldwägers (B. 234), eine langgezogene Ansicht, die nichts als Felder und Wiesen und nur in der Ferne einige menschliche Behausungen enthält. So wenig es sich hier um ein bloßes Phantasiegebilde handelt, das der Künstler kraft seines Meisterrechtes aus den Elementen der Natur aufgebaut hätte, um die ihm selbst eigenen Zwecke zu verwirklichen, so wenig ist ein bloß virtuoser mechanischer Abklatsch der Natur hier geboten. Dem dargestellten Stück Erde wohnt freilich nicht der geringste besondere Reiz inne, es ist von ganz gewöhnlicher Bildung, bietet weder Wechsel noch anmutvolle Schönheiten; die ganze Kunst liegt darin beschlossen, daß hier genau die Empfindung wachgerufen wird, die durch die Natur selbst in dem Auge eines künstlerisch gestimmten Beschauers erregt werden würde. Rembrandt hat sich eben mit teilnehmender Empfindung in den Anblick dieser Landschaft versenkt, aber er hat es verschmäht, ihr das Gepräge seines Geistes aufzudrücken. Er hat sich der Natur völlig untergeordnet und ist nur darauf bedacht gewesen, den Eindruck, den sie auf ihn machte, mit den ihm zu Gebote stehenden unfehlbaren Mitteln treu wiederzugeben. So einfach dies scheint, so liegt doch das ganze Geheimnis der Kunst und daher ihr höchstes Ziel darin, aus der endlosen Zahl der Einzelheiten die für den Eindruck entscheidenden herauszuheben und mit der vollen Sicherheit, Feinheit und Genauigkeit wiederzugeben. Durch solche Unterordnung erst bekundet der Meister seine wahre

Größe und seine volle Herrschaft über die Natur, nicht durch willkürliches Schalten oder kurzsichtige Überhebung.

Das freie Schalten mit den Naturelementen hat seine volle Berechtigung, wie Rembrandt selbst es in seinen früheren Werken bewiesen hat. Es kann sogar zur Notwendigkeit werden, sobald nämlich die Malerei einem fremden Zweck, wie z. B. dem der Dekoration, zu dienen hat. Als höchstes Ziel wird aber dem ernsten Künstler stets der engste Anschluß an die Natur vorschweben. Denn er kann sich, wie das Lionardo, Dürer und viele andere ausgesprochen haben, ihr gegenüber stets nur als klein und unzureichend empfinden. Je tiefer er blickt, um so deutlicher wird er sich davon überzeugen müssen, daß überhaupt in der Besitzergreifung der Natur der Zweck der Kunst liegt, daß die Kunst dieses Ziel nie völlig erreichen und noch viel weniger darüber hinausstreben kann, sich ihm aber um so mehr nähert, je enger sie sich an die Natur hält. Je größer die Schwierigkeiten sind, die aus solcher Beschränkung erwachsen, um so beglückender sind auch die Eroberungen, die hierbei gemacht werden können.

Auf den ersten Blick gewahrt man in dieser Landschaft nur das leichtgewellte Terrain und die langgezogenen Felder. Dann aber entdeckt man im Mittelgrunde die Straße, die an einer Häuserreihe vorbei zu dem Schloß führt, das mit seinen Nebengebäuden inmitten eines Parkes liegt, rechts davon in anheimelnder Lage eine gesonderte Ansiedelung, links ein isoliertes Wäldchen und auf der Höhe eine größere Ortschaft. Wenn sich das Auge allmählich in diesen Reichtum und bunten Wechsel, den es ursprünglich ganz übersehen hatte, einlebt, so ahnt es in den leicht angedeuteten Höhenlinien des Horizontes eine noch größere Fülle von Verschiedenheiten, fühlt sich fortgetragen in die Unendlichkeit und empfindet mit Wonne die Weite der freien Natur. Hier trifft Bürgers (Musée de la Haye S. 197) Ausspruch vollkommen zu, daß Rembrandts Bilder nie in ihren Rahmen eingezwängt, sondern immer von der Endlosigkeit des Raumes umflutet sind. Da nichts bestimmt ist, ist auch nichts abgeschlossen: aber es fehlt auch nichts und nichts ist willkürlich. Solche Kunst ist ewigen Gehaltes wie die Natur selbst.

Noch stärker macht sich die Schlichtheit und Größe der Auffassung in den biblischen Darstellungen bemerkbar, die seit dem Anfang der fünfziger Jahre wieder besonders in den Vordergrund treten. Am nächsten dem Hundertguldenblatt steht die Schilderung der Predigt Christi, genannt La petite Tombe (B 67), indem auch hier eine Menge von Zuhörern gezeigt wird, die mit ihren verschiedenartigen Empfindungen durch einen Geist gefesselt und von sich selbst abgezogen werden. Nie ist wohl die Macht des Wortes auf die Zuhörerschaft in einheitlicherer, ungesuchterer und überzeugender Weise vorgeführt worden als auf diesem Blatte, das zugleich die einzelnen Individuen in feinster und lebendigster Weise charakterisiert. Der Künstler ist hier vollständig in seinem Gegenstande aufgegangen, ohne irgendeine bestimmte Wirkung

auf den Beschauer zu beabsichtigen. Dieser Einheitlichkeit des Gedankens entspricht auch die Geschlossenheit und Abrundung der Komposition, die dem Blatte eine außergewöhnliche Stelle in dem Werk des Meisters anweist. Auch das Licht, das in breiter Fülle einfällt, ist hier noch immer konzentriert, zugleich aber in so reichen Abstufungen behandelt, daß das Ganze eine ungemein kräftige, tieffarbige Wirkung ausübt. Rembrandt zeigt sich bereits als vollkommen im Besitz der neuen Technik, die er fortan ausschließlich anwendet. Die Strichlagen sind mit unnachahmlicher Sicherheit auf das geringste zulässige Maß beschränkt, aber dabei je nach Erfordernis mit ungemeiner Verschiedenheit behandelt, bald enger, bald breiter, aber meist geradlinig, und nur in den tiefsten Schatten gekreuzt, dann aber meist fast rechtwinklig und nach Bedarf auch mehrfach gekreuzt, wodurch ein außerordentlicher Reichtum der Abtönungen entsteht.

Die höchste und reinste Verkörperung der Gestalt Christi bietet aber das Blatt mit dem ungläubigen Thomas (B 89), von 1650, eine nur angelegte Arbeit, die jedoch offenbar mit Absicht vom Künstler unvollendet gelassen worden ist, da sie auch schon in ihrem gegenwärtigen Zustande alle Merkmale einer einheitlich durchgeführten Komposition an sich trägt. Die Örtlichkeit spielt hier gar keine Rolle; das volle Gewicht ist auf die Darstellung des Gemütslebens gelegt, auf die Innigkeit, womit die versammelte Schar den unversehens wie eine hehre Lichterscheinung unter ihnen auftauchenden geliebten Herrn und Meister empfängt. Christus erscheint hier als die Verkörperung der höchsten Würde, Milde und Schönheit, aber entkleidet alles Scheines äußerer Herrlichkeit. Die zuschauenden Apostel, im Leben gereifte, patriarchalische Gestalten, sind in Gesichtsausdruck wie in Haltung und Handbewegung nur durch wenige, leicht hingeworfene, aber unfehlbar ausdrucksvolle Striche gekennzeichnet. Die Schatten werden durch langgezogene Parallelagen breiter Striche erzielt, Kreuzschraffierungen aber fehlen so gut wie ganz.

Kurze Zeit darauf, im Jahre 1654, schuf Rembrandt zwei Serien biblischer Darstellungen, in deren einer, in Queroktav, er die Kindheitsgeschichte Jesu in lieblich idyllischem Tone und sauberer, klarer Vortragsweise schilderte (B. 45, 47, 55, 63, 64, 60), während er in der anderen, in Quarto (B. 50, 83, 86, 87), die vornehmlich dem Leiden Christi gewidmet ist, die düstersten ihm zu Gebote stehenden Töne zur Verwendung brachte. Die erste dieser Serien ist in technischer Hinsicht, als Radierung, wegen der erstaunlichen Sicherheit der Behandlungsweise und der Einfachheit der angewendeten Mittel geradezu mustergültig. Sie zeigt zugleich, wie der Künstler, selbst in einer Zeit, da sein Geist bereits höhere Bahnen einzuschlagen begann und sich in Verleugnung alles Menschlichen und Persönlichen über das Irdische und Gewohnte weit erhob, die natürliche Harmlosigkeit und den liebevollen Sinn, den solche Aufgaben erfordern, in voller Kraft sich bewahrt hatte. Sie zeigt auch, wie er trotz aller schweren Schicksals-

schläge, die auf ihn niederfielen, trotz der Ungunst der Zeiten die Herrschaft über sich selbst nicht verlor, sich nicht bestimmten Gemüts- oder Willensrichtungen ausschließlich überließ, sondern in frischer Herzensfreudigkeit und klarer Unbefangenheit verblieb. Die andere Reihe dagegen bildet das vollkommene Widerspiel dazu, so die beiden Naturen, die in der Brust des Meisters aneinandergefesselt waren, kennzeichnend. Die beiden Passionsszenen, die Kreuzabnahme und die Grablegung (B. 84), Visionen der dunkelsten Tiefen menschlichen Daseins, voll grauenvoller Verzweiflung, sind mit Herzblut geschrieben und stehen daher auch außerhalb aller Regeln. In ihrer völligen Abweichung von den üblichen Gesetzen der Komposition, in ihrer Unscheinbarkeit und Einfachheit gehören sie zu dem Aufrichtigsten und Erhabensten, oder richtiger Tiefsten, was Rembrandt geschaffen hat. Den feierlichen Pomp der Darstellung im Tempel kann man als die fanfarenartige Einleitung dazu, die heiter stille Szene in Emmaus als den versöhnenden Ausklang und Abschluß der Symphonie betrachten.

Dieser selben Zeit gehören die zwei phantastischen, tief der Seele sich einprägenden Schöpfungen des heil. Hieronymus (B. 104) und des Dr. Faust (B. 270) an. In beiden wird der Eindruck stärker noch durch die Umgebung als durch die Hauptfigur selbst bedingt. Hieronymus sitzt in einer Landschaft von tizianisch reichem, heroischem Gepräge, aber er kehrt der schönen Natur den Rücken und lebt nur sich selbst, seinen Gedanken, seiner Lektüre. Faust dagegen ist scheinbar eingezwängt in sein düsteres, malerisch überfülltes Laboratorium, aber angespannt suchenden Blickes strebt er über den Staub der Folianten weg ins Freie, ja über den Raum hinaus in die Bereiche des Ewigen und Unbegrenzten, von wo ihm das mystische Zeichen verheißend entgegenleuchtet. Beide also übersehen die Gegenwart und streben nach dem Außerzeitlichen, der eine, indem er es in den Tiefen seines eigenen Wesens, der andere, indem er es in den Höhen des Alls sucht.

Nur dem Ernst und der Gemütstiefe, dem unbändigen Unabhängigkeitssinn eines unverfälschten Germanen, wie Rembrandt einer war, konnte es gelingen, die Abkehr von der Welt in so überzeugender Weise zu schildern, wie er es in seinem Faust getan. Das geisterhafte Element, das durch das plötzliche Auftauchen der Lichterscheinung in der hohen, düsteren Studierstube erzeugt wird, hätte allenfalls auch einem romanischen Künstler gelingen können. Die Verherrlichung der gesammelten und unerschrocken dem blendenden Rätsel ins Antlitz schauenden Geisteskraft findet aber nur noch in den Allegorien Dürers, vorab in dessen weltvergessenem, emsigen Hieronymus, ihr Seitenstück.

Hatte Rembrandt bereits in der Mehrzahl der zuletztgenannten Arbeiten die kalte Nadel in starkem Maße zur Erhöhung und Belebung der Wirkung angewendet, so stellte er die beiden umfangreichsten Blätter seines Werkes, die gerade in die erste Hälfte der fünfziger Jahre fallen, — die unter dem Namen der drei Kreuze bekannte Kreuzigung

und die Schaustellung Christi in Breitformat, — fast ausschließlich mittels dieses Werkzeuges her. Aber es lag in den äußeren Umständen seines damaligen Lebens begründet, daß er weniger aus ruhiger künstlerischer Überlegung, als aus einer Hast und Unruhe, die ihn vorübergehend befallen hatte, zu dieser Darstellungsweise griff und damit, wie die wiederholten Änderungen, denen er diese Blätter unterwarf, beweisen, doch nicht zu einem befriedigenden und abschließenden Ergebnis gelangte.

Der Bankrott, der bald über ihn hereinbrechen sollte, warf schon seine Schatten voraus und begann dem Künstler seine Ruhe zu benehmen. Auch in den Gemälden ist, wie Bode (S. 507) bemerkt, um die Mitte der fünfziger Jahre eine Flüchtigkeit und Lieblosigkeit der Ausführung, eine Nachlässigkeit der Zeichnung und eine Farblosigkeit zu bemerken, die von tiefer innerer Verstimmung zeugen. Wenn Bode weiterhin in manchen dieser Gemälde Rembrandts gewöhnliche Innigkeit und Tiefe der Auffassung vermißt, so gilt das wohl bis zu einem gewissen Grade auch von der Schaustellung Christi, namentlich wenn man sie mit der zwanzig Jahre früher gefertigten Darstellung dieses Gegenstandes vergleicht, nicht aber von dem Kreuzigungsbilde, das im Gegenteil eines seiner gewaltigsten und ergreifendsten Werke ist. Freilich entstand es auch bereits 1653, also zwei Jahre früher als das andere.

Schon durch die Anlage der Komposition verkünden die drei Kreuze (B. 78), daß es sich um die Schilderung eines Dramas von welterschütternder Bedeutung handelt. Hoch über die von mannigfachen Gefühlen bewegte Menge ragt die Gestalt des schuldlos Leidenden mit den Schächern zu den Seiten empor. Während die tiefe Finsternis durch den breiten, steil aus der Höhe herabfallenden Lichtstrahl plötzlich erhellt wird, spaltet sich die Erde. Verwirrung erfaßt die Gemüter der Menschen, und angsterfüllt hüllen sich die einen in ihre Gewänder oder verbergen ihr Angesicht in den Händen oder stürzen wie niedergeschmettert zu Boden, während die anderen entweder in eiliger Flucht ihre Rettung suchen oder kopfschüttelnd und nach einer Erklärung dieses Aufruhrs der Elemente suchend, den Heimweg unter eifrigem Gespräch antreten. Diesen am eingehendsten durchgeführten Gestalten, die den Vordergrund einnehmen, treten die vom vollen Licht erhellten Gruppen am Fuße des Kreuzes, die nur in den flüchtigsten Umrissen angedeutet sind, als die Vertreter einer anderen Welt, der des Glaubens, Hoffens und Liebens gegenüber. Der mit ausgebreiteten Armen vor dem Gekreuzigten kniende Hauptmann, im Mittelpunkt der Darstellung, füllt nur die Rolle eines Vermittlers zwischen diesen beiden Welten als eine den Wendepunkt des Dramas bezeichnete Person aus. Die wahre Heldin ist aber hier wie in allen den höchsten Verkörperungen dieser Szene die Mutter des Dulders. Wie sie niedergeschmettert, in hilflosem Schmerze die Hände ringend dasitzt, von den Frauen umgeben, deren eine sich liebevoll teilnehmend über sie beugt, während die zweite ihr zuzureden scheint, sich in das Unvermeidliche zu fügen,

und die dritte in Erwägung des schrecklichen Geschehnisses fröstelnd zusammenschauert, — das ist ergreifender von keinem anderen Meister geschildert worden. Die Gestalten der Magdalena, die die Füße Christi umklammert, und des Johannes, der sich verzweiflungsvoll die Haare zerrauft, sind zu flüchtig in ihrer Anlage, um voll zur Geltung kommen zu können. In ihrem Zusammenklang aber bilden alle diese Figuren einen gewaltigen Hymnus zur Verherrlichung der Glaubenskraft inmitten der tiefsten Not. Die hinreißende Macht der Empfindung ist es, die hier wieder einen dem Bereich der Musik entnommenen Vergleich nahelegt. Rembrandts Stärke liegt eben weder in der Formaldekoration noch in der bewußt verstandesmäßigen Komposition, sondern ist durchaus in der Tiefe und dem Reichtum seines Gemütes begründet.

Wie sich überhaupt um diese Zeit seine Neigung zum Eigenartigen und Phantastischen bis ins Schauerlich-Erhabene gesteigert hatte, so verwendete er nun, entsprechend der breiteren und pastoseren Behandlungsweise seiner Gemälde, die kalte Nadel, deren Spitze er in Hast und mit fast übermenschlicher Gewalt tief in das Kupfer eindrückte, um nicht sowohl durch die Strichlagen, die sich als solche fast gar nicht mehr bemerklich machen, als vielmehr durch den Grat, den die einzelnen wie gehackten Züge aufwühlen, eine tiefgesättigte Farbigkeit hervorzurufen. Er wird in seiner Technik immer selbstbewußter, stolzer und unternehmender, zugleich herber und mehr auf Größe als auf reizvolle Anmut ausgehend (Vosmaer). Das Kreuzigungsbild gleich dem Hundertguldenblatt durchzuführen, wie er es anfänglich geplant haben dürfte, dazu fehlten ihm aber offenbar Neigung und Muße. Auch mag inzwischen eine andere Anschauung des Vorganges in ihm aufgestiegen sein. Kurz, er verwandelte später, unter völliger Änderung eines Teiles der Figuren, die lichtvolle Szene in eine von allen Schauern des Wetters verdüsterte und nur durch einen schmalen Lichtstreif gespenstisch erhellte. Mit hackigen, groben Strichen, in nervöser Hast führte er diese Umarbeitung durch, so daß manche sogar geneigt sind, sie gar nicht für sein Werk zu halten. Doch abgesehen davon, daß ein ganz äußerlicher Umstand zu seinen Gunsten spricht, nämlich die Anbringung einer Reiterfigur in hoher, turbanartiger Kopfbedeckung, die als Kopie nach einer Medaille Vittore Pisanos, des italienischen Quattrozentisten, nur ihm selbst, dem Kunstfreunde mit dem aufs äußerste verfeinerten Geschmack, zugeschrieben werden kann, — bilden die Änderungen durchaus keine Verschlechterung der Komposition, sondern erhöhen vielmehr deren Tragik. Aber freilich bezeichnen sie ein Aufgeben des ursprünglichen Zieles, somit ein Schwanken, woran man, außer gerade in dieser Zeit, bei Rembrandt nicht gewöhnt ist.

In derselben ergreifenden Weise ist er bei der zwei Jahre später, 1655, entstandenen Schaustellung Christi (B. 76), dem Gegenstück zu den drei Kreuzen, verfahren. War hier die theatermäßige Gliederung der Komposition durch die Einfügung in eine

das ganze Blatt ausfüllende Hofarchitektur sowie durch die Trennung der Massen in eine auf erhöhtem Aufbau stehende Gruppe und das zu ebener Erde wogende Volksgetümmel schon von vornherein besonders kräftig betont worden, so verstärkte er später diesen Eindruck noch beträchtlich durch die Auslöschung fast dieses ganzen unteren Teiles. Die dichtgedrängte, nach Barrabas schreiende Pöbelmasse, fast durchweg vom Rücken gesehen, mochte ihm doch nicht energisch genug charakterisiert erscheinen, um der Gestalt des gefaßt auf hoher Bühne stehenden Christus, dessen Hände mit denen des gemeinen Verbrechers zusammengekoppelt sind, das Gleichgewicht zu halten. Da betonte er durch die Beschränkung dieses Chores den architektonischen Aufbau noch stärker und vereinigte das ganze Interesse auf die Hauptgruppe, die nun aber wieder für den Raum zu klein geworden war. Läßt sich hier also eine völlig befriedigende Wirkung vermissen, so bewahrt das Blatt doch seine hohe Bedeutung durch den tiefen Ernst, der ihm aufgeprägt ist, und es interessiert uns zudem noch durch seine Behandlungsweise wie durch die eigenartige Auffassung der Architektur. Sind auch einzelne Glieder, wie die Architrave, Pilaster und Säulen mehr oder weniger den antiken Bauordnungen entnommen, so verbindet der Künstler damit unbekümmert flache, gedrückte Bogen und die aus vielen kleinen Scheiben zusammengesetzten Fenster seiner Heimat. Durch die Wucht der Verhältnisse und das Vorwalten der großen, ungegliederten Massen aber erinnert das Ganze mehr an ägyptische Bauwerke als an irgendwelche europäische. In der Zeichnung der Figuren endlich erreicht hier Rembrandt durch die vorwiegende Verwendung der kalten Nadel eine Eckigkeit, wie er sie weiter nie getrieben hat. Sie erscheinen wie aus lauter Quadraten zusammengesetzt. Durch diese schroffe Form hindurch aber leuchtet das warme Leben und der tiefe Gemütsausdruck hindurch.

Nachdem Rembrandt auch dieses Blatt als Anlage belassen, wendet er sich wieder Kompositionen kleineren Formates zu und schafft eine Reihe tiefempfundener, gewaltiger Werke. Vorab prägt sich das Opfer Abrahams (B. 35) von 1655 als eine seiner abgerundetsten Schöpfungen der Phantasie des Beschauers ein. Von altersher hatten die Künstler ihre beste Kraft diesem ergreifenden Gegenstande zugewendet. Vor allem berühmt ist der Florentiner Wettkampf, der zu Anfang des 15. Jahrhunderts ausgefochten wurde und mit dem Siege Ghibertis endete, obwohl die überlegene Wucht auf seiten Brunellescos war. In den dreißiger Jahren hatte Rembrandt selbst diesen Gegenstand noch ganz in pathetischer Weise behandelt. In der späteren Radierung dagegen wirkt er durchaus monumental, jedoch nicht etwa durch die Entrückung der Szene in eine ideale Sphäre, sondern durch die vollkommenste Versenkung in den Stoff und die überzeugende Wiedergabe der geschauten Vision. Wie sich Vater, Sohn und der rettende Engel zu einer geschlossenen Einheit verbinden, indem der Engel, der mit seinem breiten Flügelpaar lautlos herangerauscht kam, plötzlich den Vater von hinten umklammert und mit noch

wehendem Haar sich über seine Schulter beugt, um ihm die göttliche Botschaft ins Ohr zu raunen, wie der Sohn in zitternder Ergebung sich vom Vater die Augen zuhalten läßt, nicht wissend, was mit ihm vorgehen soll, wie endlich der Vater sich zornig freizumachen sucht von der Umschlingung des Eindringlings, der ihn an der Erfüllung seiner schweren Pflicht zu hindern trachtet: das alles ist neu, ist Rembrandts eigenste Schöpfung. Von keinem seiner Vorgänger wurde das erreicht, die allesamt, — mit alleiniger Ausnahme Brunellescos, — stets den Engel als eine überirdische Erscheinung in den Lüften schwebend und daher nur befähigt, durch das Wort, nicht aber durch die Tat einzugreifen, geschildert hatten.

Auf andere Bilder dieser Art, wie die schlichten Darstellungen des betenden David (B. 41) und des Christus am Ölberge (B. 75), auf den alten Abraham, der Gottvater nebst den beiden Engeln bewirtet (B. 29), kann hier nur hingewiesen werden. Wie die Gemälde dieser Zeit, — man denke nur an das Hauptbild, den segnenden Jakob von 1656 in Kassel, — meist nur wenige, aber groß erfaßte Figuren enthalten, so geht auch hier Rembrandt immer mit Entschiedenheit auf den Kern der Handlung los und verschmäht alle äußerliche Zurichtung. Er erzielt durch die schlagende Einfachheit und die tiefe Innigkeit seiner Auffassung jene Monumentalität, die kraft ihrer Wahrhaftigkeit als eine naturnotwendige erscheint und sich dem Herzen des Beschauers wie der warme Zuspruch eines Freundes einprägt. Zur Vermittlung dieser Gebilde aber dient ihm, wie in den Gemälden die bald glitzernde und flimmernde, bald ruhig-ernste, immer aber tiefe und kräftige Farbe; in den Radierungen die Wucht und der milde Schummer seiner Kaltnadelarbeit, die er mit höchster Treffsicherheit und in freiester Mannigfaltigkeit beherrscht. Rembrandt hatte nun in unablässigem Fortschreiten, als gäbe es keinen Rückschritt für ihn und keinen Verfall, sondern nur eine unendliche Vervollkommnungsfähigkeit, die Höhe seiner Kunst erstiegen. Das zunehmende Alter, die herbsten Schicksalsschläge hatten ihm nichts anzutun vermocht. Freilich war das keine heiter spielende Kunst, sondern eine männlich-ernste, zielbewußte. „Die gehaltene Kraft", sagt Bode (S. 517) mit Recht, „der große Ernst, die äußerste Einfachheit und die Gleichgültigkeit gegen alles, was als Konzession dem Publikum gegenüber erscheinen könnte, sind Zeichen des Alters in jedem Beruf, in jeder Tätigkeit. Bei dem Künstler zeigt sich dies noch insbesondere in der spielenden Leichtigkeit, mit welcher alle malerischen Mittel gehandhabt und bis an die Grenze des Möglichen und Erlaubten getrieben sind." Aber nicht im Düstern allein suchte Rembrandt seine Befriedigung, sondern ebenso auch in der Gestaltung der Lichtseiten des Lebens, wie die lieblichen Szenen aus der Kindheit Christi beweisen. Während die übrigen Maler des Landes sich fast ausnahmslos der Wiedergabe der nächsten Umgebung zugewendet hatten, beharrte er unentwegt bei der Darstellung biblischer Stoffe, die seinem reichen Geist unerschöpfliche Nahrung boten, ihn unablässig

den höchsten Aufgaben zustreben ließen und seine Kräfte in wohltuendem Gleichgewicht erhielten. So bietet er eines der seltenen Beispiele für die Kraft des inneren Triebes, der unablässig den Menschen zur Erfüllung seiner Pflicht anspornt und ihn der Höhe der Vollendung entgegenführt. Für die Entfremdung von seinen Mitmenschen bietet er ihm tausendfachen Entgelt durch die im Innern aufgehäuften Schätze. „Wenn man", ruft Fromentin (S. 384) aus, „nach solchem Aufsehen, in vollem Ruhmesglanz, — und welch lärmendem Ruhm! — unter dem Beifallsjubel der einen und dem Widerspruch der anderen sich so weit beruhigt, um so bescheiden zu bleiben, sich genügsam beherrscht, um aus all dem sprühenden Lebensmut wieder zur Weisheit und Mäßigung zurückzukehren, so ist das ein Beweis dafür, daß neben dem kühnen Neuerer, neben dem Maler, der sich abmüht, die Darstellungsmittel seiner Kunst zu vervollkommnen, der Denker steht, der seine Arbeit fortsetzt, wie er es kann, wie er es fühlt, fast immer mit der Kraft des Hellsehens, die den von Intuitionen erfüllten Köpfen eigen ist."

Das Verhängnis, das bereits seit 1653 ihn bedroht hatte, brach 1656 in Gestalt des Bankrotts über ihn herein. Seine Geringschätzung des Geldes, die bedrängten Umstände seiner nächsten Verwandten, die Ungunst der unter einer plötzlichen Geschäftsstockung leidenden Verhältnisse, vor allem aber wohl seine unbezähmbare Sammelleidenschaft mögen diese verhängnisvolle Wendung der Dinge herbeigeführt haben. In den Jahren 1657 und 1658 wurde sein gesamtes Hab und Gut, darunter seine ausgedehnten Sammlungen, und zuletzt sein Haus in der Herberge zur Kaiserkrone auf der Kalverstraat zu Amsterdam, wo er sich zugleich selbst eingemietet hatte, versteigert. Seine Sammlungen, die das ganze Haus gefüllt hatten, haben hauptsächlich aus Gemälden (eigenen wie solchen von ihm sympathischen Zeitgenossen, wie Lievens, Brouwer, Hercules Seghers u. a.) und einer äußerst reichhaltigen, wertvollen Kupferstichsammlung mit den Werken eines Lukas van Leiden, Cranach u. a. in den gewähltesten Abdrücken, weiterhin den möglichst vollständigen Nachbildungen der Schöpfungen eines Raffaels, Rubens usw. bestanden. Daneben enthielten sie aber noch Zeichnungen, antike Büsten, japanische Gegenstände, Stoffe, venezianische Gläser, Waffen, sowie eine beträchtliche Anzahl von Abgüssen nach dem Leben. Sie bildeten also ein Künstlerrüstzeug von unschätzbarer Vollständigkeit und Gewähltheit. Diese Sammlungen brachten nicht mehr als etwa 5000 Gulden ein. Aber selbst durch diesen Zusammenbruch seiner äußeren Lebensumstände wurde Rembrandts Kraft nicht gebrochen, ja kaum vorübergehend gelähmt, vielmehr zu gesteigerter, begeisterter Tätigkeit angespornt, worin er Zerstreuung zugleich und Trost fand (Bode). So verwand er dieses vorübergehende Mißgeschick, schuf mit nimmer ermattender Kraft ein Meisterwerk nach dem anderen, gewann mit der Zeit seine Häuslichkeit wieder, sah sich fortgesetzt von treuen Freunden umgeben, zog noch in seinen

letzten Lebensjahren Schüler an sich heran und konnte endlich mit überlegener Gelassenheit auf die Kämpfe, Stürme und Leiden seines früheren Lebens zurückblicken.

Gerade in die Zeit des Bankrotts fällt die Höhe seiner Tätigkeit im Bildnisfach. Wie er im Jahre 1656 das unübertreffliche Bildnis des Jan Six (noch jetzt im Besitz der Familie zu Amsterdam) malte, und den Goldschmied Lutma radierte, so hat er 1655 die Bildnisse der beiden Männer, die mit der Durchführung seines Konkurses betraut waren, des Hauswarts der Schuldenkammer Haaring und seines Sohnes, des Auktionators, mit der Radiernadel wiedergegeben. Er war also auch während dieser Zeit nicht nur im Verkehr mit den Leuten der „anständigen" Gesellschaft geblieben, sondern ließ sich den Verlust seiner gesamten Habe so wenig zu Herzen gehen, daß er mit den beiden Männern, denen die schwerste Aufgabe zufallen sollte, seine kostbaren Besitztümer zu versteigern, in ein gutes, ja man kann ruhig behaupten, in ein freundschaftliches Verhältnis trat. Denn die Bildnisse dieser beiden sind das Schönste und Vollendetste, was er geschaffen hat. Man fühlt es, daß warme Zuneigung ihm dabei die Hand führte.

Der alte Haaring (B. 274) darf nicht nach den gewöhnlichen, freilich noch immer außerordentlich seltenen, aber doch schon wesentlich überarbeiteten und im Ausdruck veränderten Abdrücken beurteilt werden. Da erscheint er mit seinen unsicher blickenden Augen, den angstvoll emporgehobenen Brauen, dem schmerzvoll verzogenen Munde als eine Art zitterigen Pantalons. In dem ersten Zustand dagegen, dessen einzigen herrlichen Abdruck die Albertina in Wien bewahrt, sehen wir eine Gestalt von ritterlicher Feinheit und Vornehmheit vor uns, der die gewählte Kleidung, das saubere, scharf vom schwarzen Samtanzug sich abhebende Linnen, die Fülle des feinen, sorgfältig gepflegten Haares wohl anstehen. Hier paßt der Ausdruck der energisch aufeinandergepreßten Lippen, der fast drohend zusammengezogenen Brauen über den kleinen, scharf blickenden Augen durchaus zu der kühn geschwungenen Nase. Zu der Meisterschaft dieser Auffassung gesellt sich hier aber auch die Vollendung der Durchführung. Durch die fast vollständige Überarbeitung mittels der kalten Nadel sind ein Glanz, eine Weichheit und eine Tiefe der Wirkung erreicht, die äußerlich wohl an das Wesen eines Schabkunstblattes erinnern, aber weit darüber hinausgehen und unmittelbar an die Leistungsfähigkeit der Malerei erinnern. Vosmaer hat daher auch mit Recht dieses Blatt als das nec plus ultra der Radierkunst bezeichnet.

Ebenso verhält es sich mit dem Bildnis des jungen Haaring (B. 275). Auch dieses muß nach dem ersten Zustande beurteilt werden, wovon das Amsterdamer Kabinett einen besonders schönen Abdruck besitzt. Hier ist der Ausdruck dieses, seinem Vater wie aus dem Gesicht geschnittenen, aber noch nicht in eigener Richtung durchgebildeten jungen Mannes ein ruhig-ernster und dadurch sympathischer, während später dieser Kopf ein schwermütig-kränkliches, hektisches Aussehen erhielt, das dann zuletzt ganz

starr und stumpf wurde. Diese beiden Bildnisse bieten jene tiefste und in ihrer Schlichtheit überzeugende Wahrheit, die nur aus der vollen Hingabe an den Gegenstand, aus der Durchdringung des Künstlergeistes mit seinem Modell und der hieraus hervorgehenden völligen Neuschöpfung sich ergibt. Während die Gesichtszüge mit einer solchen Feinheit beobachtet sind, daß die Dargestellten in all der Mannigfaltigkeit zusammengesetzter menschlicher Charaktere völlig greifbar und doch zugleich unergründlich, also bis in die letzte Fiber hinein individualisiert erscheinen, ist ihnen der typische Charakter unabänderlicher Bestimmtheit gegeben. Ohne starre Schemen zu sein, prägen sie sich fest dem Gedächtnis des Beobachters ein und stellen so jene Verbindung des Beweglichen und Dauernden, des Zeitlichen und des Ewigen dar, die immer der höchste Zielpunkt der Kunst bleiben wird.

Jedes der übrigen Bildnisse dieser Zeit, der Lutma (B. 276) von 1656, der Tholinx (B. 284), der Franken (B. 273) könnten zu eingehender Betrachtung anregen. Steht auch das große Bildnis des Schreibmeisters Coppenol (B. 283), — vorher hatte Rembrandt ein kleineres Bild desselben (B. 282) radiert, — mit diesen nicht auf gleicher Höhe, sei es, weil die Persönlichkeit des Dargestellten sich weniger schlicht und unbefangen zu geben wußte, sei es, weil die Weitläufigkeit der Bearbeitung einer so großen Platte besondere Schwierigkeiten bot, so ist das Blatt als der früheste Versuch mit der Wirkung eines Gemäldes zu wetteifern, — Rembrandt hatte dieses Bildnis in gleicher Größe als Gemälde ausgeführt (bei Alfred Rothschild in London), — im Hinblick auf die neuesten, so vielseitigen und so erfolgreichen Bemühungen, die die Gegenwart in dieser Richtung aufweist, von besonderem Interesse.

Treu seiner Überzeugung, daß die Natur sich nie auslernen lasse, machte sich Rembrandt noch in der letzten Zeit seines Lebens daran, den nackten menschlichen Körper wiederum zu studieren und darzustellen. Wie er im Jahre 1646 ausschließlich nach dem männlichen Modell gearbeitet hatte, so behandelte er jetzt, 1658, in einer Reihe von Radierungen (B. 197, 199, 200) den nackten weiblichen Körper. Er kehrte damit zu den Bestrebungen zurück, die er schon zu Anfang seiner Laufbahn mit Eifer verfolgt hatte. An die Stelle des sorgfältigen, fast noch ängstlichen Nachgehens nach den Einzelformen ist hier aber, namentlich in der Frau mit dem Hut (B. 199), eine köstliche Unbefangenheit in der Auffassung der Naturformen und eine meisterliche Freiheit in der Behandlung getreten, die diesen Blättern durchaus den Stempel des Klassischen, Ewig-Gültigen aufprägt. „Diese herrlichen Blätter", sagt Vosmaer (B. 357), „sind nur Studien, aber Studien, die sich den Kunstwerken ersten Ranges einreihen... Nie hat Rembrandt die Schönheit der Modellierung, die Schmiegsamkeit des Körpers und sein pulsierendes Leben, nie die Pracht der Färbung und die Kraft und Feinheit der Töne übertroffen, die er hier erreicht."

Wenngleich die Schilderung, um in der Fülle der Gebilde des Meisters sich zurechtzufinden, sie zu Gruppen zusammenfassen muß, so blieb er selbst bis an sein Ende jedem einseitig pedantischen Vorgehen fremd und ließ sich stets nur von den Eingebungen seiner in unerschöpflicher Fülle quellenden Natur leiten. Zwei Werke aus seiner Spätzeit, der heil. Franziskus, von 1657, und die Antiope, von 1659, zeigen in ihrer Gegenüberstellung, wie nahe in des Künstlers Seele Geistliches und Weltliches, zartpoetische Verklärung der Wirklichkeit und derbes Erfassen der niederen Seiten des Menschenlebens verbunden waren. Der heil. Franziskus (B. 107), in seinem ersten, durchweg mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzten Zustand, bietet die idealste Landschaft, die Rembrandt geschaffen hat, ein Bild verlockendster Weltvergessenheit, wie sonst nur Dürer es aus der Fülle seines Gemütes zu schöpfen vermocht hatte. Die Antiope (B. 203) wiederum zeigt Rembrandt in der vollen Rücksichtslosigkeit, aber auch Selbstherrlichkeit seines Wesens, und enthüllt uns somit das Grundprinzip seiner Künstlerschaft, die Wahrhaftigkeit seiner Auffassung und die Kraft zur Darstellung der inneren Gebilde. Der derb-sinnliche Vorgang wird nicht idealisiert und in höhere Sphären erhoben, auf Schönheit der Linien und Formen wird keine Rücksicht genommen. Aber in greifbarer, überzeugender Lebendigkeit tritt die Szene vor uns, weil sie mit eindringender, psychologischer Kraft erfaßt, vom Künstler innerlich mitempfunden und von seinem belebenden und gestaltenden Hauch bis in alle Einzelheiten hinein erfüllt ist. Es ist eine durch und durch persönliche Schöpfung, die nur Rembrandts Geist entspringen konnte, die aber auch geradeso verkörpert worden ist, wie Rembrandt sie geschaut hat.

In dem Jahre 1661, das sein Monumentalgemälde der Zunftvorsteher erstehen sah, hat er seine letzte Radierung, die Frau mit dem Pfeil (B. 202), geschaffen. Während der übrigen acht Jahre seines Lebens hat er dann nur noch die Malerei gepflegt.

Damit nehmen wir Abschied von unserem Künstler, aus dessen reichem Werk nur eine Anzahl der besonders bezeichnend erscheinenden Radierungen herausgehoben werden konnte. Sein Leben lehrt uns, wie er, entgegen dem herrschenden, handwerklichen Grundsatz, die bestehende Kunst fortzusetzen, bis in sein Alter hinein nur darauf bedacht gewesen ist, sich frei zu erhalten von dem lähmenden Einfluß der Vergangenheit. Im Leben eines Volkes hat ja das erhaltende, auf der Überlieferung fußende Prinzip seine volle Berechtigung. Für den einzelnen Künstler aber bildet es nichts weiter als den Ausgangspunkt, den Untergrund, der freilich einen festen Halt bietet, aber nur soweit von wirklichem Nutzen ist, als er nicht von höherem Aufschwung abhält, sondern im Gegenteil als Staffel dient zur selbständigen und eigenartigen Entfaltung der schöpferischen Kräfte. Rembrandt nun, der schon früh sich von den Banden der ihn umgebenden Gegenwart losgemacht hatte, war wohl mit fünfzig Jahren ein Greis, von ungelähmter Kraft und Schaffenslust freilich, aber doch schon überreich erfüllt von schmerzlichster

Erfahrung und bitterster Erkenntnis. Dieser früh gepriesene, rasch vereinsamte, aufs schwerste geprüfte Mann bietet das erhebende Beispiel eines in stolzem, stetigem Adlerflug emporstrebenden Geistes, der nur darauf bedacht blieb, das, was in ihm selbst lag, immer klarer herauszugestalten und durch solche fortschreitende Vervollkommnung, die stets Neues zutage förderte, der Zukunft zu dienen.

Das starke, kräftig vorwärtsdrängende Geschlecht, das dazu gehört, um solche Eigenart zu vertragen, gab es in dem Holland der fünfziger Jahre nicht mehr. In dumpfe Selbstsucht versunken, nicht auf Eroberungen, sondern nur noch auf das Bewahren des Eroberten sinnend, erblickten die Erben der Befreier Hollands in solchem Gebaren nur eine Verhöhnung ihrer eigenen Bestrebungen, eine Ärgernis bereitende Störung, und konnten dies nur als eine Äußerung der gemeinen Sucht, Aufsehen zu erregen, fassen. Eine solche Zeit weiß nichts von dem eingeborenen Schöpfungsdrange, der keines äußeren Anstoßes bedarf, gegen den es aber auch kein Widerstehen gibt. Sie kennt nur eine Tätigkeit, die den Instinkten der Masse dient, oder eine solche, die die Interessen des Hervorbringens fördert. Sie ahnt nicht, daß das höchste und einzige, wenn auch schmerzvolle Glück in der Erfüllung der Pflicht und der Vollziehung des Berufs besteht. Das Elend, das die bloß äußerlichen Erfolge in der Regel begleitet, bleibt ihr ja meist unbekannt. Da aber die ehrlich Strebenden sich in der Mehrzahl tatsächlich von ihren Idealen abwendig machen lassen, der kleine Rest der Standhaften aber meist elendiglich zugrunde geht, ohne überhaupt erst bekannt geworden zu sein, so pflegt die Menge hieraus den Schluß zu ziehen, daß sie mit ihren Forderungen recht, der Künstler aber mit seinen eigenwilligen Bestrebungen unrecht habe.

Solcher Engherzigkeit gegenüber ist es ein Glück, daß es denn doch hier und da einer besonders kräftigen Natur gelingt, unentwegt sich selbst treu zu bleiben. Ein Mann wie Rembrandt ist freilich dazu angetan, schwachmütigen Seelen ein geheimes Grauen einzuflößen. Allen denen aber vermag er als ein leuchtendes, die Seele mit freudiger Hoffnung erfüllendes Symbol zu dienen, die den göttlichen Funken der Kunst treu im Busen hüten und nicht gesonnen sind, ihn schnöder Habgier zuliebe aufzuopfern oder ihn in Verfolgung jener Trugbilder, die man mit dem schönen Namen der ewigen Ideale ausgestattet hat, zu ersticken. Ideale gibt es stets, und stets erstehen sie neu. Aber nicht der Vergangenheit gehören sie an, sondern der Zukunft. Sobald sie erreicht sind, haben sie aufgehört, Ideale zu sein. Nicht der Charakter des Ewigen, sondern der des Vergänglichen haftet ihnen an. Nur das Streben bleibt immerdar neu und frisch.

Rembrandt ist stets lebendig geblieben. Er hat die Wahrheit im ewigen Wandel und Wechsel gesucht und nie sich genug getan, nie auf dem einmal Gefundenen beharrt. Dadurch hat er ein für alle Zeit gültiges, immer wieder zur Nacheiferung anspornendes Beispiel gegeben.

KRITISCHES VERZEICHNIS

EINFÜHRUNG IN DAS KRITISCHE VERZEICHNIS

Das nachfolgende Verzeichnis der Radierungen Rembrandts bezweckt

1 die eigenen Werke des Künstlers von denen seiner Schüler und Nachahmer sowie von den ihm ganz ohne Grund zugeschriebenen Arbeiten zu sondern;

2 für die Blätter, welche nicht datiert sind, die ungefähre Entstehungszeit festzustellen;

3 die Zustände, die wahrscheinlich noch auf Änderungen zurückzuführen sind, welche der Meister selbst an seinen Platten angebracht hat, von den übrigen zu sondern;

4 unter den vom Meister selbst herrührenden Zuständen diejenigen, die künstlerisch bedeutungsvolle Änderungen zeigen, herauszuheben;

5 die Technik, in der die einzelnen Blätter sowie die auf ihnen angebrachten Änderungen ausgeführt sind, soweit möglich anzugeben;

6 die zu den einzelnen Radierungen in Beziehung stehenden Zeichnungen und Gemälde sowie etwaige von fremder Hand herrührende Vorlagen aufzuführen;

7 bei besonders seltenen Blättern oder Zuständen dies möglichst unter Anführung ihres Aufbewahrungsortes anzugeben;

8 eine kurze ästhetische Würdigung der wichtigsten Blätter zu geben;

9 deutsche Benennungen für sämtliche Blätter aufzustellen (zum Teil im Anschluß an Naglers Künstlerlexikon);

10 die Literaturangaben von Middleton bis zur Gegenwart fortzuführen.

Zu den einzelnen dieser Punkte ist zu bemerken:

Zu 1 (Eigenhändigkeit). Die Frage nach der Echtheit oder Unechtheit der Werke eines Künstlers wird jetzt allgemein als eine grundlegende für alle weiteren Erörterungen kunstgeschichtlichen Inhalts angesehen. Das 18. Jahrhundert nahm ihr gegenüber mehr den Standpunkt des bloß genießenden Liebhabers und Sammlers ein, der sich freut, wenn er unter dem Namen eines ihm besonders schätzenswerten Künstlers recht

viele Blätter vereinigen kann und an der Verschiedenartigkeit dieser Blätter keinen Anstoß nimmt, sondern im Gegenteil darin ein Zeugnis für die Vielseitigkeit seines Bevorzugten erblickt. Es braucht daher nicht wunderzunehmen, daß Bartsch, als er im Jahre 1797 den von Gersaint aufgestellten und von dessen Nachfolgern ergänzten Katalog des Rembrandtschen Radierwerkes neu herausgab, — wenn auch in einer édition entièrement refondue, corrigée et considérablement augmentée, — die alte Zusammensetzung beibehielt und sich damit begnügte, bei einzelnen der 375 Nummern seine kritischen Bemerkungen anzufügen, während er freilich einige Jahre später bei denjenigen Künstlern, deren Kupferstichkatalog er (im Peintre-Graveur) selbständig aufstellte, jene kritische Methode, der er den Ruhmestitel eines Begründers der modernen Kupferstichkunde verdankt, vollkommen durchführte. Die Verzeichnisse von Claussin, Wilson und Blanc bezeichnen in dieser Hinsicht noch keinen wesentlichen Fortschritt. Erst Middleton (1878) ist nach Erscheinen des Ausstellungskataloges des Burlington Club etwas energischer vorgegangen, indem er die Zahl der aufgenommenen Blätter, — worunter sich übrigens einige erst von ihm selbst hinzugefügte befinden, — auf 329 herabsetzte, dreißig von ihm verworfene Landschaften aber in einen Anhang verwies. Dutuit und Rovinski sind ihm im wesentlichen gefolgt.

Das genügt aber noch nicht. Denn einerseits verbleibt damit eine Anzahl von Blättern, die nur mit Gewalt der chronologischen Ordnung sich einfügen lassen und dadurch sich als nicht Rembrandt gehörend erweisen, im Werk; andererseits wird überhaupt nicht scharf genug zwischen eigenhändigen Arbeiten, Werken der Schüler und solchen Blättern unterschieden, die der Meister wohl unter seinem Namen hat ausgehen lassen, die aber nur wenige Spuren seiner Hand zeigen. Die Echtheitsfrage ersteht eben nicht nur angesichts der unbezeichneten Werke, sie muß häufig auch bezeichneten Blättern gegenüber erhoben werden.

Von früheren Versuchen einer kritischen Würdigung des Rembrandt-Rad.-Werkes sind die folgenden anzuführen. Der in London verstorbene französische Maler Legros hat eine Liste von 71 Blättern aufgestellt, die nach seiner Ansicht Rembrandt unzweifelhaft angehören, und 42 andere hinzugefügt, die man ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit zuschreiben könne, also im ganzen 113 (nach Gonse in der Gazette des Beaux-Arts 1885 Bd. 32 S. 508)*). Der hierbei angelegte Maßstab des Gefallens oder Mißfallens ist aber subjektiv und willkürlich. Gonse hat später (a. a. O.) diese Zahl auf etwa 160

*) Die 71 sind die folgenden: B. 19—22, Bl. 228, B. 41—43, 45, 47, 63—65, 67, 74, 76, 78, 82, 83, 87, 96, 104, 112, 120, 125, 126, 129, 131, 133, 136, 147, 157, 158, 170, 176, 196, 203, 208—210, 212—214, 218, 219, 222—228, 232—235, 237, 257, 261, 265, 268, 270—272, 276, 280, 285, 330, 356, 364.

erhöht und ist schließlich Michel, der bei etwa 270 stehengeblieben war, auf halbem Wege entgegengekommen*).

Solange man sich nicht dazu entschloß, die Frage für jedes einzelne Blatt eingehend und möglichst bestimmt zu beantworten, was nur auf Grund einer erschöpfenden chronologischen Anordnung geschehen kann, war eine Klärung der Angelegenheit nicht möglich. Manche Vorarbeiten für eine kritische Behandlung gab es aber bereits. Dr. Sträters (Repertor. f. Kunstwiss. 1886, S. 253) Ausscheidung der sogenannten freien Blätter, der schon Bode (ebendaselbst) entgegengetreten ist, wird man freilich nicht annehmen können. Aber de Vries' Bemerkungen in Oud-Holland sowie die von A. Jordan im Repertorium für Kunstwissenschaft haben bereits viele Punkte klargelegt. Danach ist eine Reihe von Blättern als Kopien auszuscheiden, andere sind bestimmten Meistern, zum Teil auf Grund von Bezeichnungen, die auf ihnen entdeckt worden sind, zurückzugeben. Auch die Schülerarbeiten aus dem Jahre 1631, die zuerst Gonse als eine besondere Klasse charakterisiert hatte, wenn er auch zu viel verschiedene Hände in ihnen erkennen wollte, sind aus dem Werk des Meisters auszuscheiden. (Colvin, S. 17, meint, sie schienen erst nach dem Tode des Meisters in betrügerischer Absicht angefertigt zu sein.) Einige andere Blätter zeigen nicht die für Rembrandt charakteristischen Merkmale oder sind nicht gut genug für ihn und lassen sich infolgedessen nicht in ungesuchter Weise der Chronologie einreihen. So bleiben für die echten die Zahl von etwa 261 übrig. Eine volle Übereinstimmung aller über jeden einzelnen dieser Punkte wird sich, ganz abgesehen von dem natürlichen Widerstande mancher Sammler, wohl nie erzielen lassen; befinden sich doch auch noch unter den als echt angenommenen Blättern einige, welche zu Zweifeln, die nachstehend wenigstens angedeutet sind, Anlaß geben. Aber die Zahl dieser strittigen Blätter, das steht mit Bestimmtheit zu hoffen, wird mit der Zeit immer mehr eingeschränkt werden, so daß die Gesamtanschauung von der künstlerischen Eigenart des Meisters durch solche Meinungsverschiedenheiten im einzelnen nicht wesentlich wird beeinflußt werden können.

*) Die jüngste Stellungnahme von Singer in „Klassiker der Kunst" Bd. VIII (2. Aufl. 1910) und im Vorwort zu „Rembrandts sämtliche Radierungen" (München, Holbein Verlag 1920, 3 Bde.) — wo er noch nähere Begründungen gibt — läßt 156 Platten als eigenhändig ausgeführte Arbeiten gelten. Es sind, in zeitlicher Folge angeordnet: B. 338, 173, 164, 165, 179, 172, 24, 304, 343, 348, 7, 138, 121, 152, 17, 351, 140, 198, 178, 177, 23, 18, 81, 129, 124, 69, 279, 350, 19, 269, 365, 367, 368, 30, 313, 268, 20, 26, 28, 33, 133, 21, 49, 281, 99, 92, 79, 354, 158, 265, 136, 2[illegible]1, 310, 114, 115, 210, 233, 226, 225, 43, 118, 120, 271, 130, 72, 82, 257, 359, 232, 212, 157, 58, 228, 84, 96, 231, 208, 209, 22, 147, 193, 194, 196, 219, 285, 277, 103, 112, 170, 370, 176, 223, 237, 213, 40, 74, 159, 217, 218, 224, 227, 235, 236, 234, 195, 42, 53, 272, 65, 11, 131, 41, 46, 67, 113, 270, 221, 262, 211, 104, 56, 282, 78, 264, 47, 55, 45, 64, 63, 60, 87, 89, 83, 50, 86, 125, 36, 76, 123, 35, 274, 275, 273, 276, 284, 29, 107, 197, 199, 200, 205, (379), 110, 94, 203 und 202.

Die 375 von Bartsch aufgeführten Blätter, zu denen noch Blanc Nr. 150 und zwei von Hind angeführte hinzukommen, erscheinen hier in folgende Gruppen gesondert: 261 als echt anerkannte, 12 fragliche, 33 Schülerarbeiten aus dem Jahre 1631 und 93 verworfene Blätter (s. Beilage IV).

Die Zahl der verworfenen Blätter setzt sich aus sehr verschiedenartigen Bestandteilen zusammen. Da sind zunächst diejenigen Arbeiten, die bereits von jeher als bloßer Ballast mitgeschleppt und von den Nachfolgern von Bartsch ziemlich einstimmig verworfen worden sind, darunter besonders viele Landschaften. Dann Blätter, die in Wirklichkeit nie existiert haben, wie B. 239, 267, 301. Weiterhin eine Fälschung (B. 346) und Kopien nach Radierungen Rembrandts. Endlich Blätter bestimmter Künstler, die ihm mit Unrecht zugeschrieben worden sind, so von Lievens, Bol, Dou, J. Koninck, P. de With, Drost. Als zu unbedeutend für den Meister erweisen sich B. 299, 335, 371, 375. Mit allem Nachdruck werden ihm hier endlich abgesprochen:

B. 3, das Selbstbildnis mit dem Falken,
106, der heilige Hieronymus,
148, der nachdenkende Mann bei Kerzenlicht,
149, der alte Gelehrte,
161, der Lastträger und die Frau,
185, der kranke Bettler,
206, die kleine Dünenlandschaft,
241, der große Baum,
243, der Fischer im Kahn,
306, der kahlköpfige Greis,
329, das männliche Bildnis im Achteck,
330, das Bildnis eines jungen Mannes,
331, der junge Mann,
358, die alte Frau,
364, das Studienblatt mit dem Gehölz.

Mit Ausnahme des an dritter Stelle genannten (B. 148) sind diese Blätter von ausnehmender Seltenheit, so daß sie nur in einigen der Hauptsammlungen anzutreffen sind. Dieser Umstand scheint die Augen der Forscher einigermaßen geblendet zu haben. Die Seltenheit läßt sich aber daraus erklären, daß solche Blätter ursprünglich gar nicht für Arbeiten Rembrandts angesehen und daher nicht mit der gleichen Sorgfalt wie die übrigen aufbewahrt worden sein mögen. Ihr von Rembrandts sonstiger Behandlungsweise abweichendes Aussehen bestätigt durchaus eine solche Auffassung. Die Versuche, sie in die Zeitfolge der übrigen Werke einzureihen, führen zu keinem Ergebnis; ihnen allen haften Mängel an, die bei Rembrandt nicht vorzukommen pflegen.

Die Blätter, die unter wesentlicher Beteiligung der Schüler entstanden sind, — sie stammen fast allesamt aus den Jahren 1633—1635, nur eines gehört dem Jahr 1639 an, — sind hier in dem Werke Rembrandts belassen worden. Seymour Haden hat an ihnen (er nennt sie S. 31 „commercial plates") eine scharfe Kritik geübt, die insofern von guter Wirkung gewesen ist, als sie den Blick für die Unterscheidung der Arbeit der Schüler von der des Meisters gekräftigt hat. Zu einer Verwerfung, wie Haden sie fordert, liegt aber so lange kein Grund vor, als man eine Mittätigkeit des Meisters annimmt. Eine solche kommt bei all diesen Blättern, die auf seine Kompositionen zurückgehen und die er unter seinem Namen in die Welt hinausgesandt hat, in stärkerem oder geringerem Grade in Frage.

Namentlich handelt es sich dabei um die folgenden: B. 38, Jakob, den Tod Josephs beklagend, bezeichnet: Rembrandt van Rijn fe, und um 1633 entstanden. Ein Schüler hat dabei mitgewirkt, wenn auch schwerlich Vliet, den Middleton nennt; doch dürfte das Wesentliche, wenn es auch durch die feine, geschlossene Behandlung von der gewöhnlichen Art des Meisters abweicht, auf Rembrandt selbst zurückzuführen sein. — B. 52, die kleine Flucht nach Ägypten, bezeichnet: Rembrandt inventor et fecit 1633. Die Komposition rührt sicher von Rembrandt und nicht, wie S. Haden annimmt, von dessen Lehrer Lastmann her. Ob er selbst stark dabei mitgewirkt, bleibt freilich fraglich. S. Haden erblickt darin die Hand des damals sechzehnjährigen Ferdinand Bol. — B. 73, die Auferweckung des Lazarus, bezeichnet: RHL v. Rijn f., ebenfalls um 1633 entstanden. Die Veränderungen der früheren Zustände werden von Rembrandt, der überhaupt die wesentlichen Teile des Blattes selbst gearbeitet hat, nicht nur angegeben, sondern auch ausgeführt worden sein; ob bei dem Rest an Vliet zu denken ist, wie Middleton will, läßt sich schwer entscheiden. — B. 77, das Ecce homo, bezeichnet: Rembrandt f. 1636 cum privile. (aber schon 1635 entstanden). Die Grisaille der National Gallery von 1634 (ehemals im Besitz der Lady Eastlake) beweist, daß die Ausführung lediglich Schülerhänden zuzuschreiben ist; doch hat der Meister das Werk ausdrücklich als seine Schöpfung in die Welt hinausgehen lassen. Jeder Schriftsteller nennt hierbei den Namen eines anderen Schülers: S. Haden, Lievens, Middleton Bol, de Vries Salomon Koninck, Rovinski Vliet; für den letzteren dürfte die größte Wahrscheinlichkeit sprechen.— B. 81, die große Kreuzabnahme, bezeichnet (auf der zweiten Platte): Rembrandt f. cum pryvl. 1633. Auf der ersten Platte wohl nur weniges von Schülerhand; auf der zweiten die Hauptgruppe wohl noch von Rembrandt selbst, die mit dem Grabstichel überarbeitete Gruppe rechts im Vordergrund aber von demselben Schüler, der das vorher genannte Blatt im wesentlichen gearbeitet hat. — B. 90, der barmherzige Samariter, bezeichnet: Rembrandt inventor et feecit 1633. Nur einzelnes, namentlich der Vordergrund mit dem hinzugefügten Hunde, von einem Schüler. — B. 100, der lesende Hieronymus,

von 1634, dem vorgenannten Blatte nahe verwandt; Schülerhilfe wohl nur im Beiwerk. — B. 266, Janus Sylvius, mit der ungewöhnlichen Bezeichnung: Rembrandt 1634 (ohne fecit); kann von dem damals achtzehnjährigen Bol nach einer Vorlage Rembrandts ausgeführt worden sein. — B. 281, der Goldwäger, von 1639; die Gestalt des knienden Jungen erinnert an die Hand, die bei der Kreuzabnahme und dem Ecce homo wesentlich mitgewirkt hat.

Für die Bestimmung der Echtheit ist Clement de Jonges Liste wichtig (abgedruckt in de Groot, Urkunden Nr. 346).

Seit 1913 hat Coppier (s. Lit.-Verz.) die Frage aufgeworfen, wieweit Lievens an Rembrandts Radierungen beteiligt war.

Zu 2 (Entstehungszeit): Wenn die früheren Zeiten schon hinsichtlich der Frage nach der Echtheit der einzelnen Werke kritiklos verfahren sind, so achteten sie erklärlicherweise noch weniger darauf, ob zwischen den Erzeugnissen der verschiedenen Lebensalter ein und desselben Künstlers Unterschiede bestehen, die ein Zusammenwerfen dieser Arbeiten unmöglich machen. Auch hier überwog die Freude an der Mannigfaltigkeit die schärfere Erfassung der Künstlerindividualität in ihren verschiedenen Wandlungen. Uns dagegen vermag die einfache Angabe, daß ein Werk von Rembrandt herrühre, nicht mehr zu genügen; wir fragen sofort: entstammt es seiner frühen, mittleren oder späten Zeit, da wir nur danach uns ein ungefähres Bild von dem Kunstcharakter des Werkes zu machen vermögen. Wir halten uns stets gegenwärtig, daß er in seiner frühen, der Leidener Zeit, seine Arbeiten sorgfältig und fein durchzuführen pflegte; daß um die Mitte der dreißiger Jahre sein Streben, die Gegensätze von Licht und Schatten kräftig zu betonen, den Höhepunkt erreichte; daß er dann vom Ende der dreißiger Jahre an, durch die Zuhilfenahme der kalten Nadel zu der bis dahin allein von ihm verwendeten reinen Radierung, auf viel weichere, weit malerische Effekte und eine stärkere Verteilung des Lichtes ausging, um in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre unter dem Beistand aller dem Stecher zur Verfügung stehenden Mittel: der Radiernadel, der kalten Nadel, namentlich aber des Grabstichels, jene Meisterwerke zu schaffen, die sich am besten durch den Hinweis auf das Hundertguldenblatt bezeichnen lassen. Die Werke der Spätzeit, der fünfziger Jahre, aber treten uns als eine ganz für sich bestehende Gruppe entgegen, die durch die vorwiegende und an Kraft und Kühnheit von keinem anderen Künstler erreichte Verwendung der kalten Nadel gekennzeichnet wird. Ja, wer sich in das Studium dieser Radierungen vertieft hat, geht noch weiter und sucht, durch Vergleichung mit den datierten Werken, für jede einzelne von ihnen das Entstehungsjahr festzustellen.

Dieses Bestreben, die Blätter als Zeugnisse des stetigen Entwicklungsganges des Künstlers zu erfassen, hat den eigentlichen Beweggrund für die verschiedenen Versuche

einer zeitlichen Anordnung gebildet: wobei der Wunsch, eine katalogmäßige Reihenfolge aufzustellen, zurückzutreten hatte. Das Beispiel Vosmaers (1868) blieb lange ohne Folge. (Wilson hatte 1836 nur die bereits datierten Blätter nach der Zeitfolge geordnet.) Erst die Ausstellung im Burlington Fine Arts Club von 1877, wo die Blätter nach der Zeitfolge angeordnet waren, brachte die Frage in Fluß und zeitigte namentlich das vorzügliche Werk von Middleton (1878), das die wesentlichen Grundzüge ein für allemal feststellte. Nur hat sich Middleton durch seine tiefeingewurzelte Ehrfurcht vor den dargestellten Gegenständen dazu verleiten lassen, eine den alten äußerlichen Grundsätzen entsprechende Einteilung in vier Hauptgruppen (1 Studien und Bildnisse, 2 Religiöse Darstellungen, 3 Genre, 4 Landschaften) durchzuführen, wodurch es unmöglich wird, einen Überblick über alle die Schöpfungen Rembrandts, welche gleichzeitig entstanden sind, zu gewinnen. Als ob es für den Beschauer schwieriger wäre, von einer biblischen Szene zu einer Landschaft oder einem Tierstück überzugehen, als dem Künstler selbst, der vielleicht abwechselnd und gleichzeitig daran gearbeitet hat. Die Ausstellung im Brit. Museum 1899 ist zu meiner Genugtuung im wesentlichen nach der von mir aufgestellten Zeitfolge angeordnet worden.

In dem vorliegenden Verzeichnis sind die Bestimmungen über die mutmaßliche Entstehungszeit der undatierten Blätter so scharf als möglich gegeben worden. Die Angaben von Middleton wurden, soweit irgend tunlich, beibehalten, sind jedoch ohne Scheu, — in einzelnen Fällen, wo gute Gründe dafür vorhanden zu sein schienen, selbst um nur geringfügige Abweichungen (um 1 Jahr) zu betonen, — verbessert worden. Da eine Erläuterung durch Worte in vielen Fällen sich gar nicht geben läßt, so wurden in der Beilage III diejenigen Blätter gruppenweise zusammengeordnet, die einen gleichen Charakter bekunden. Eine Nachprüfung dieser Art von Begründung läßt sich am besten mit Hilfe der Springer-Singerschen Reproduktionen von 1920 durchführen, die einzeln auf lose Blätter gedruckt sind und daher leicht nach der Zeitfolge gelegt werden können. Aus einer solchen Anordnung ergibt sich dann indirekt, daß die verworfenen Blätter sich nirgends in ungezwungener Weise einreihen lassen und daher, als nicht dem Meister gehörend, ausgeschieden werden müssen.

Zu 3 (Plattenzustände). Die zart geätzten Radierungen, noch mehr aber die mit der kalten Nadel behandelten Blätter büßen bereits nach einer geringen Zahl von Abdrücken an Kraft, Glanz und Deutlichkeit ein. Sie müssen dann wieder „aufgearbeitet" werden, sei es auf trockenem Wege, — namentlich mit Hilfe des Grabstichels, — sei es dadurch, daß die Platte von neuem mit einem Ätzgrunde überzogen und an den schwachdruckenden Stellen überätzt wird, was jedoch wegen der Schwierigkeit des Verfahrens nur selten geschieht. Im weiteren Verlaufe des Druckens wiederholt sich dies so oft, als es nötig erscheint, oft sogar so lange, bis schließlich nur noch die Zusätze übriggeblieben

sind und aus der Radierung ein gestochenes Blatt geworden ist. Diese nicht durch die Abnutzung der Platte, sondern durch unmittelbares Hinzufügen oder Entfernen bewirkten Änderungen, die bisweilen auch einen rein künstlerischen Zweck erfüllen sollen und in solchem Falle angebracht zu werden pflegen, bevor eine Abnutzung der Platte sich bemerklich gemacht hat, werden als „Zustände" (Etats) bezeichnet.

Die Merkmale dieser Zustände sowie ihre Aufeinanderfolge festzustellen, ist ein unumgängliches Erfordernis für die Aufstellung des Katalogs eines Stecherwerks, weil dadurch äußerlich greifbare Handhaben für eine Bestimmung des Wertes der einzelnen Abdrücke, je nachdem sie einem früheren oder späteren Zustande angehören, geboten werden. Doch ist die hierdurch gewährte Hilfe nur eine bedingte, denn erstlich kann, namentlich in den Anfangsstadien einer Platte, ein späterer Zustand infolge von Verbesserungen, die er enthält, wertvoller sein als ein früherer; und weiterhin bietet jeder Zustand einen weiten Spielraum für die Bemessung des Wertes eines einzelnen Abdruckes, je nachdem dieser bald nach der Anbringung der Änderung oder erst dann abgezogen worden ist, als die Platte bereits begonnen hatte, sich wieder abzunutzen. Durch die Bestimmung des Zustandes werden also nur die äußersten Grenzen, innerhalb deren der Wert schwanken kann, festgestellt: deren oberste gewöhnlich über den Wert von schlechten Abdrücken des unmittelbar vorhergehenden Zustandes weit hinausgeht, während die unterste hinter dem Wert von guten Abdrücken des nächstfolgenden Zustandes beträchtlich zurückzustehen pflegt. Auf die Güte des einzelnen Abdruckes kommt somit alles an. In diesem Sinne kann die Aufstellung von Zuständen, mit dem Bostoner Katalog Einl. S. VI, als ein notwendiges Übel bezeichnet werden, „das in dem Handel mit Kupferstichen und in deren Handelswert seinen Grund hat und solange nicht abgestellt werden kann, als die Liebhaber gewöhnlichen Schlages mehr Seltenheitsjäger als einsichtsvolle Beurteiler von Kunstwerken sind".

Die Zustände der einzelnen Blätter sind erst allmählich durch die fortgesetzte Arbeit der aufeinanderfolgenden und einander berichtigenden und vervollständigenden Schriftsteller festgestellt worden. Doch ist diese Arbeit noch lange nicht zu Ende geführt, wohl überhaupt nicht in jedem einzelnen Falle in einer vollkommen befriedigenden Weise durchführbar, weil einerseits stets wieder neue, bis dahin nicht wahrgenommene Verschiedenheiten entdeckt werden können, andererseits manche Verschiedenheiten schwer in Worte zu fassen sind und es sich nicht immer in ausreichender Weise klarstellen läßt, ob sie auf einer wirklichen Änderung der Platte oder nur auf Verschiedenheiten, die durch den Druck bedingt sind, beruhen. In letzterem Falle handelt es sich um keinen eigentlichen Zustand. Versehen kommen bei Bestimmungen solcher Art leicht vor, und jeder nachfolgende Forscher hat daher viel damit zu tun, die Fehler seiner Vorgänger zu berichtigen, sei es, daß es sich dabei um Einzelheiten oder um eine falsche Aufeinanderfolge

der Zustände oder um die Aufstellung gar nicht vorhandener Zustände handelt. Wieweit es gelingt, solche Fehler zu vermeiden, hängt vom richtigen Gefühl und von der Schärfe des Blickes ab. Bartsch ist, wie das von dem Begründer der modernen Kupferstichkunde erwartet werden kann, mit mustergültigem Beispiel vorangegangen: verhältnismäßig nur weniges brauchte bei ihm berichtigt zu werden; meist handelt es sich da um bloße Ergänzungen, die die Nachfolger auf Grund des ihnen zur Verfügung stehenden reicheren Materials zu bieten vermochten. Claussin, Wilson und Blanc sind in dieser Richtung tätig gewesen, letzterer jedoch nicht immer mit der erforderlichen Vorsicht. Auch in dieser Hinsicht verdankt die Rembrandtforschung Middleton, der die Hauptsammlungen Europas (mit Ausnahme der Wiener Sammlungen) aufs sorgfältigste durchforscht hat, die wesentlichste Weiterförderung. Dutuit hat manches Neue hinzugefügt, bisweilen aber auch Falsches. Rovinski endlich hat sein Streben, möglichst alle Veränderungen zu verzeichnen, nicht immer mit der erforderlichen Ruhe zu meistern vermocht, weshalb manches aus seinem Katalog wieder gestrichen werden muß. Die allmählichen Fortschritte, die in der Erkenntnis der Etats eines jeden Blattes durch die genannten Forscher gemacht worden sind, haben bei dem vorliegenden Verzeichnis in möglichster Vollständigkeit Berücksichtigung gefunden.

Hier genügte jedoch ein kurzer Hinweis auf die entscheidenden und daher für die Identifizierung ausreichenden Merkmale. Es sollte damit, — hierin dem Beispiel Rovinskis folgend, — zugleich Einspruch erhoben werden gegen die Gewohnheit der früheren Schriftsteller, gar zu viele solcher Merkmale anzuführen, woraus der Übelstand erwuchs, daß jeder von ihnen wiederum andere auswählte. Eine Rückkehr zu der knappen Beschreibungsart von Bartsch ist dringend zu empfehlen; nur auf solcher Grundlage wird sich Einheitlichkeit erzielen lassen. Die Auswahl der in künstlerischer Hinsicht bedeutungsvoll erscheinenden Verschiedenheiten mag dann jedem Schriftsteller je nach seiner Empfindungsweise überlassen bleiben. — Mit der Beschreibung der Zustände hängt die Feststellung ihrer Aufeinanderfolge aufs engste zusammen; in manchen Fällen mußte diese Reihenfolge auf Grund späterer Erkenntnis abgeändert werden.

Endlich war es nötig, sich darüber schlüssig zu machen, welche Verschiedenheiten als einen besonderen Zustand begründend angenommen werden sollten und welche nicht. Darüber, daß bloße Druckverschiedenheiten nicht als solche zu gelten hätten, sind jetzt alle in der Theorie einig; in der Praxis aber läßt es sich nicht immer leicht entscheiden, ob nur eine Druckverschiedenheit oder eine wirkliche Änderung der Platte vorliegt. Häufig handelt es sich dabei nur um eine veränderte Art des Auftrags der Druckerfarbe. Irrtümer, die dadurch hervorgerufen worden sind, sind bald als solche erkannt worden. Nicht selten aber sind Abdrücke von der abgenutzten Platte, auf der sich manche Einzelheiten bereits ganz verloren hatten, als ein früherer Zustand vor Hinzufügung

dieser Arbeiten angesehen worden; hier ist der Irrtum schon viel schwerer aufzudecken. Einzelne Schriftsteller haben dann noch eine Verschiedenheit der Etats davon abgeleitet, ob der Grund der Platte bereits gereinigt sei oder noch nicht, ob deren Ränder bereits egalisiert seien oder nicht, und endlich, ob die Ecken noch spitz seien oder bereits abgerundet. Derartiges läßt sich nicht immer genau feststellen, namentlich wenn die Ränder eines Abdruckes weggeschnitten sind; es empfiehlt sich daher, Verschiedenheiten solcher Art nur ausnahmsweise aufzuführen. Das Fehlen oder Vorhandensein von Grat (bei Arbeiten der kalten Nadel) kann endlich auch nur als ein Merkmal für frühere oder spätere Herstellung des Abdruckes, nicht aber als ein Kennzeichen für Zustände verwendet werden. Dies sind die Grundsätze, die auch Rovinski aufstellt. Wenn er weiterhin das Vorhandensein eines Schwefelgrundes in frühen Abdrücken gewisser Blätter, wie z. B. des Tobias (B. 42), als ein Unterscheidungsmerkmal für verschiedene Zustände anführt, so ist hier davon abgesehen worden, da es nicht ausreichend ist. Daß endlich die Aufstellung von Zuständen auf Grund von retuschierten Nachbildungen, wie dies Rovinski bisweilen in bezug auf Dutuitsche Heliogravüren (bei B. 6, 309, 349) getan hat, nicht statthaft sei, braucht nicht betont zu werden. Als Unterscheidungszeichen der Zustände werden hier nur entweder wirkliche Zutaten oder die Entfernung bestimmter Teile angenommen*).

Zu 4 (Künstlerische Wandlungen der Platten). Wie bereits angeführt, bezwecken die auf den Platten angebrachten Änderungen zweierlei; entweder wollen sie Verbesserungen oder eine Vervollständigung herbeiführen oder die Platte in einem abdrucksfähigen Zustande erhalten. Die Änderungen der ersten Art werden wohl immer vom Künstler selbst herrühren. Streng genommen sollten die Zustände überhaupt erst von dort an gerechnet werden, wo die Darstellung als endgültig festgestellt angesehen werden kann, während die vorhergehenden Abdrücke als Probedrucke zu bezeichnen wären. Die Natur der Radierung läßt es aber nicht zu, so scharf wie beim Kupferstich zu scheiden: denn bisweilen kann ein nur ganz flüchtig hingeworfenes, aber klar und malerisch wirken-

*) Über Neudrucke gibt Hind in seinem Katalog I S. 15 f. die folgenden Nachrichten: Nach der Ankündigung in C. H. Watelets Rymbranesques von 1785 hatte dieser (wahrscheinlich vor 1760) eine Reihe Rembrandtscher Platten in Holland gekauft. In der Vente Watelet 1786 sind 78 (vielleicht etwas mehr) Platten Rembrandts aufgeführt. — P. F. Basans Recueil de 85 estampes originales par Rembrandt (die übrigen sind Nachbildungen nach Rembrandt) wurde frühestens 1786 veröffentlicht. In dem Katalog des Vente Basan 1798 befanden sich 81 Radierungen Rembrandts und 15 Nachbildungen nach ihm (Hind gibt das Verzeichnis von 80 Originalplatten). — 1809 verkaufte Basans Sohn die Platten an Aug. Jean (J. M. Creery in England veranstaltete 1816 davon Neudrucke in der Collection of 200 Etchings usw.; um 1820 ebenso W. Lewis); auf der Versteigerung der Witwe Jean 1846 erwarb Mich. Bernard die Platten; um 1906 kaufte sie Alvin-Beaumont und druckte in demselben Jahre 78 davon ab (B. 66 und 99 fehlen hier).

des Blatt als bereits vollendet angesehen werden. Die einzelnen Probedrucke, soweit sie Verschiedenheiten zeigen, müssen hier also als besondere Zustände aufgeführt werden (über die verschiedenen Arten der Änderungen s. Colvin S. 16). — Die Änderungen der zweiten Art, also die „Aufarbeitungen", können zugleich mit weiteren Verbesserungen verbunden sein oder wenigstens ein besonderes künstlerisches Interesse beanspruchen: dann werden sie zumeist gleichfalls noch vom Künstler selbst herrühren. Die rein mechanischen Aufarbeitungen aber, die gewöhnlich zugleich eine Verschlechterung der Platte bezeichnen, müssen auf fremde Hände zurückgeführt werden, da Rembrandt selbst an der Verbreitung unkünstlerisch wirkender Arbeiten kein Interesse gehabt haben kann. Sie müssen von den Händlern, in deren Hände die Platten später gefallen sind, herrühren, wie wir denn in vielen Fällen wissen, daß sie im 18. und 19. Jahrhundert z. B. von Basan, Bernard usw. aufgestochen worden sind. Solche nachweislich ganz späte Überarbeitungen möchte man eigentlich gar nicht mehr als Zustände mitzählen, sondern nur anmerkungsweise aufführen: doch ist es mit Rücksicht auf die in den früheren Katalogen befolgte Art, die Zustände zu verzeichnen, nicht immer möglich, dies streng durchzuführen.

F. Lippmann hat in einem Vortrag, den er in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin hielt (1891, Sitz.-Ber. V), hervorgehoben, daß das kunsthistorische Interesse sich nur auf solche Veränderungen beziehen könne, die von des Künstlers eigener Hand herrühren. Bei Rembrandt, sagt er, war die Gepflogenheit, Änderungen, die eine selbständige künstlerische Bedeutung beanspruchen, anzubringen, von einem gewissen Zeitpunkte (nämlich vom Anfang der fünfziger Jahre) ab sehr bemerkbar. Er verband damit den Zweck, Partien, die ihm nicht gefielen, zu verändern. Wenn Lippmann dann fortfährt, daß Rembrandt vielleicht zugleich dabei die Liebhaberei der Sammler berücksichtigt habe, die nun, um einen Stich wirklich zu besitzen, mehrere Abdrücke desselben ankaufen mußten, so steht er wohl noch zu stark unter dem Einfluß der holländischen Künstlerbiographen des 18. Jahrhunderts, die sich Rembrandt als einen geizigen, habgierigen, menschenscheuen Popanz vorstellten, während uns doch genug Zeugnisse für seine reine, allen kleinlichen Praktiken abholde Kunstbegeisterung vorliegen. Richtig ist dagegen, daß weit mehr noch als Rembrandt selbst die Vertreiber seiner Werke nach seinem Tode in dieser Hinsicht Umgestaltungen vorgenommen haben, und daß es nicht immer sicher ist, wer die Veränderung gemacht habe, ob Rembrandt, ob andere.

Der erste, der darauf geachtet hat, ob die Änderungen noch von Rembrandt selbst herrühren, also ein künstlerisches Interesse beanspruchen, ist Middleton gewesen. Dutuit und Rovinski haben meist seine Ansichten aufgenommen, nur selten aber die Untersuchung weitergeführt. In dem vorliegenden Verzeichnis wird auf diese Scheidung ein besonderes Gewicht gelegt, soweit sie sich eben durchführen läßt. Durchaus ist dem beizustimmen, was Middleton in dieser Hinsicht über Rembrandts Verfahren (S. XX) sagt: „Sehr

selten brachte er Änderungen auf seinen Platten an. Wenn er es tat, geschah es allein aus einer künstlerischen oder einer ähnlichen Absicht. Er berichtigte einen störenden Fehler, ergänzte eine unbeabsichtigte Lücke oder fügte das hinzu, wovon er wußte, daß es eine wirklich notwendige Verbesserung darstelle. Veränderung bloß um der Veränderung willen und gar Veränderung um des materiellen Gewinnes willen war seinen Gewohnheiten völlig fremd, und wo eine Änderung angebracht ist, die nicht zugleich als eine Verbesserung uns entgegentritt und dies eines Genius unwürdig erscheint, da zaudere ich nicht, sie einer untergeordneten Hand zuzuschreiben."

Mit der Unterscheidung der eigenhändigen Arbeiten und der fremden ist es aber noch nicht getan. Man muß auch darüber sich Klarheit zu verschaffen suchen, welche der vom Meister selbst ausgeführten Änderungen als wichtig anzusehen sind, und in welchem Zustande jedes Blatt als den Absichten des Künstlers entsprechend zu gelten hat, da je nach dem Zustande der Gesamtanblick oft sehr verschieden ist. Zu diesem Zweck ist bei jedem Blatt die Rovinskische Abbildung desjenigen Zustandes angeführt worden, der als der vollendete gelten kann. Dabei hat freilich das subjektive Belieben einen weiten Spielraum, wird aber für Studium wie Diskussion eine Grundlage geschaffen, die deshalb nötig ist, weil man nicht immer die verschiedenen Ansichten vor Augen haben kann, die manche dieser Blätter darbieten.

Als wichtige Änderungen sind, um nur einige Beispiele anzuführen, der zweite Zustand des Hundertguldenblattes (B. 74), wo die Verteilung der großen Licht- und Schattenmassen eine ganz andere geworden ist, und der der Grablegung von 1654 (B. 86), wo die ursprüngliche Skizze vollkommen durchgeführt erscheint, zu nennen; der dritte Zustand der Anbetung der Hirten bei Laternenschein (B. 46) und der des frühen Blattes mit Christus unter den Schriftgelehrten (B. 66); der fünfte der großen Auferweckung des Lazarus (B. 73), mit den ganz veränderten Frauengestalten, und der der großen Darstellung Christi vor dem Volke von 1655 (B. 76), wo die Zuschauermenge im Vordergrunde ganz entfernt ist. Bei den drei Kreuzen (B. 78) sind sowohl der dritte Zustand, der die schöne Gruppe links im Vordergrunde ganz durchgeführt zeigt, wie der vierte, der plötzlich die ganze Szene in Dunkelheit hüllt, als wichtig anzuführen.

In einzelnen Fällen ist auch darauf besonders aufmerksam zu machen, daß ein Blatt durch die spätere Überarbeitung, wenn sie auch noch auf Rembrandt selbst zurückzuführen ist, wohl abgeändert, aber nicht verbessert worden ist. Das gilt zunächst von allen wesentlich mit der kalten Nadel gearbeiteten Blättern, also den Landschaften aus den fünfziger Jahren, dem heiligen Franziskus (B. 107), der später fast ganz überätzt wurde, dem Selbstbildnis von 1648 (B. 22), dem alten und dem jungen Haaring (B. 274 und 275); ferner von den Bildnissen des Clement de Jonge (B. 272), des Abraham Francen (B. 273), des Ephraim Bonus (278) und von dem kleinen Coppenol (B. 282). Auch manche Blätter

der früheren Zeit haben durch die Überarbeitung verloren: so der Uijtenbogaert von 1635 (B. 279), der Mann mit kurzem Bart und in gesticktem Pelzmantel von 1631 (B. 263), die Familie des Tobias (B. 43), die Frau auf dem Erdhügel, von 1631 (B. 198), die in dieser Hinsicht ihr Gegenstück an der Frau beim Ofen von 1658 (B. 197), findet. Die Pfannkuchenbäckerin von 1635 (B. 124) bietet in dem ersten Zustand mindestens ebenso großen Reiz wie im zweiten. — Wirkliche Probedrucke, also von der unvollendeten Platte, existieren von dem Rattengiftverkäufer, der Verkündigung an die Hirten, dem Ecce homo von 1636, der großen Judenbraut, dem großen Coppenol und dem Waldsaum.

Zu 5 (Technik). Man pflegt die sämtlichen Arbeiten Rembrandts unter dem Namen Radierungen zusammenzufassen, doch ist damit nur gemeint, daß sie alle den künstlerisch freien Charakter von Radierungen haben. Reine Radierungen, also Zeichnungen, die mittels der Radiernadel in den Firnis, womit die Kupferplatte überzogen ist, eingeritzt und dann geätzt worden sind, hat Rembrandt vorwiegend nur während der ersten Hälfte seiner Arbeitstätigkeit angefertigt. Von 1639 an begann er in immer steigendem Maße die kalte Nadel zu Hilfe zu nehmen, um die geätzte Darstellung durch einige kräftige, unmittelbar in das Kupfer geritzte Striche zu besserer Geltung zu bringen und ihnen einen höheren malerischen Reiz zu verleihen. Von derselben Zeit an begann er auch einzelne Darstellungen, — doch nur ausnahmsweise, — ganz mit der kalten Nadel auszuführen, wobei er höchstens eine zarte Vorätzung anwendete, die nur die Arbeit erleichtern sollte, auf deren Charakter aber kaum einen Einfluß ausübte. Besonders von 1643 an verwendet er endlich auch den Grabstichel in erhöhtem Maße, um einzelnen seiner Blätter, namentlich Innendarstellungen bei mäßig einströmendem Licht, jenes schummerige Aussehen zu geben, das sie den Erzeugnissen der gleichzeitig in Amsterdam durch Ludwig von Siegen gemachten Erfindung der Schabmanier sehr nahebringt.

Je nachdem das eine oder das andere der hierzu erforderlichen Werkzeuge in stärkerem oder schwächerem Maße verwendet oder mehrere derselben vereint angewendet worden sind, hat sich das Aussehen der einzelnen Blätter sehr verschieden gestaltet, und ist bei der Beurteilung dieser Blätter ein sehr verschiedener Standpunkt einzunehmen Das ist bisher in den Katalogen nicht genügend berücksichtigt worden. Hier ist zum erstenmal der Versuch gemacht, diesen Gesichtspunkt für alle Blätter durchzuführen.

Reine Radierungen sind, wie gesagt, fast alle vor dem Jahre 1639 entstandenen Blätter. Die Arbeit auf ihnen ist klar und durchsichtig, jeder Strich tritt scharf hervor und verläuft gewöhnlich in ziemlich gleichmäßiger Dicke bis an sein Ende; die Ränder jedes Striches aber sind, wenn man sie genau betrachtet, nicht scharf, sondern zeigen eine unregelmäßige, durch das Ätzwasser bedingte Zackung. Einige Hauptformen der Strichführung bei fortlaufend gezackten oder gekräuselten Linien bildet Coppier, 1917, S. 12, nach.

Reine Kaltnadelarbeiten sind dagegen z. B. das Liebespaar und der Tod von 1639 (B. 109), das Landgut des Goldwägers von 1651 (B. 234) die drei Kreuze von 1653 (B. 78), samt dem gänzlich veränderten Zustand, und die Darstellung Christi vor dem Volke von 1655 (B. 76), ebenfalls mit dem veränderten Zustand. Die vorhergehende Verwendung der Ätzung bei all diesen von Köhler in seinem Bostoner Katalog angeführten Blättern kann so gut wie ganz außer Betracht gelassen werden. Weiterhin können noch als besonders bezeichnende Blätter angeführt werden: der Waldsaum von 1652 (B. 222) und der erste Zustand des heiligen Franziskus, von 1657 (B. 107). Im allgemeinen hat Rembrandt die reine Kaltnadelarbeit hauptsächlich in den fünfziger Jahren angewendet. Die einzelnen Striche fallen infolge des starken Widerstandes, den das Kupfer dem Eindringen der Nadel entgegensetzt, scharf, aber eckig und zackig aus; dort, wo sie besonders tief sind, bilden sich zu den Seiten der Furche Erhöhungen, die die Druckerfarbe in ungewöhnlichem Maße festhalten und dadurch auf den Abdrücken jenen unter dem Namen von Plattengrat bekannten Schummer erzeugen, der den auf solche Weise angefertigten Arbeiten ihren außerordentlichen, freilich nur in einer geringen Anzahl von Abzügen festzuhaltenden Reiz verleiht.

Als ein besonders bezeichnendes Beispiel für eine mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzte Radierung führt Köhler die drei Hütten (B. 217) an. Doch hätte er überhaupt ziemlich alle Landschaften desselben Jahres 1650 (B. 213, 218, 224, 227, 235, 236) nennen können, ferner die Landschaft mit der saufenden Kuh von 1649, (B. 237), die Landschaft mit dem Jäger von 1653 (B. 211), den Faust (B. 270), den Hieronymus von 1653 (B. 104), die Bildnisse von van der Linden, Francen, Tholinx, Lutma, die nackten Frauen von 1658 (B. 197 und 199) und den Phönix (B. 110); aus früherer Zeit aber den Tod der Maria (B. 99) und die große Darstellung im Tempel (B. 49), das Gespräch Abrahams mit Isaak (B. 34), die Ansicht vom Omval (B. 209), das Paar auf dem Bett (B. 186), den Sylvius von 1646 (B. 280) und den Hieronymus bei dem Weidenstumpf (B. 103). Kein Künstler hat es so meisterlich wie Rembrandt verstanden, den Glanz seiner Radierungen durch die Verwendung der kalten Nadel in ungeahnter Weise zu steigern.

In den fünfziger Jahren hat er auch die Verschiedenheit der Druckerfarbe zu Hilfe genommen, um die erforderliche Wirkung zu erzielen, z. B. bei B. 8, 46, 53, 86 (Colvin, S. 47).

Der Grabstichel hat in den folgenden Blättern, und zwar stets im Verein mit der kalten Nadel, eine besonders starke Verwendung gefunden: zuerst in dem Hieronymus im Zimmer von 1642 (B. 105), dann in den drei Bäumen von 1643 (B. 212), weiterhin in einer Reihe von Arbeiten aus dem Jahre 1647, wie dem Asselijn, dem Bonus, dem Zeichner nach dem Modell, dem Six (B. 277, 278, 192, 285); ganz besonders aber in seinem

Selbstbildnis von 1648 (B. 22), das Köhler als Beispiel anführt, und in dem Hundertguldenblatt (B. 74). In all diesen Fällen dient die Arbeit des Stichels dazu, Teile, die zu stark hervortreten, zurückzudrängen und dadurch dem Ganzen jene Einheit zu verleihen, die zu einer bildmäßigen Wirkung erforderlich ist. Gewöhnlich geschieht dies durch dichte parallele Lagen feiner, scharf abgrenzender Striche, über die bisweilen noch ein- oder mehrfache Kreuzlagen gebreitet werden. Die Arbeit der kalten Nadel dient dann dazu, die Gleichmäßigkeit an den Stellen, wo es nötig ist, in mehr oder weniger kräftiger Weise wieder aufzuheben. In besonders überlegter Weise ist das an folgenden Arbeiten der fünfziger Jahre geschehen: bei den Bildern aus dem Leben Christi in Quarto, namentlich bei der Darstellung im Tempel und der Kreuzabnahme bei Fackelschein (B. 50 und 83); beim großen Coppenol (B. 283) und bei den Darstellungen nackter Frauen (B. 202, 203 und 205).

Während in diesen Blättern der Grabstichel nur dazu verwendet worden ist, den Gesamteindruck zu steigern und zu bereichern, hat er bei einer Reihe von Blättern aus der frühen Zeit, namentlich aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, dazu dienen müssen, einzelne Teile der Komposition, vor allem die Vordergründe, herauszuarbeiten, wie dies an der großen Kreuzabnahme von 1633 (B. 81) und dem Ecce homo von 1636 (B. 77) am deutlichsten zutage tritt. Eine solche ausschließliche Verwendung des Grabstichels, die nicht wie in den vorgenannten Fällen darauf ausgeht, gewisse Teile zurücktreten, sondern sie im Gegenteil nach Möglichkeit vorrücken zu lassen sucht, um dadurch dem Ganzen erst Tiefe und Rundung zu verleihen, deutet fast ausnahmslos auf die Beteiligung von Schülern hin. So sind die zu einer besonderen Gruppe vereinigten Schülerarbeiten des Jahres 1631 zum großen Teil ziemlich reine Grabstichelwerke. Gleicher Art sind auch die Zutaten des zweiten und dritten Zustandes des barmherzigen Samariters (B. 90) und des dritten Zustandes der Verkündigung an die Hirten (B. 44); das Selbstbildnis mit dem Falken (B. 3), der Silvius von 1634 (B. 266), die große Judenbraut (B. 340) und der Goldwäger von 1639 (B. 281) bekunden sogar gleich von vornherein eine starke Heranziehung solch grober Grabstichelarbeit. — Die Überarbeitungen der späteren Zustände sind erklärlicherweise fast ausnahmslos mit dem Grabstichel ausgeführt.

Rembrandt pflegte, wie dies bezeugt ist, das Drucken seiner Blätter nach Möglichkeit selbst zu besorgen. Es handelte sich dabei nur um den sorgfältigen Auftrag der Druckfarbe, wodurch Klarheit in den radierten sowie Kraft und Wärme in den Kaltnadelteilen erzeugt werden kann. Spielerische Effekte und Kunststücke, wie das Verdecken einzelner Teile oder Überdrucken mittels ganz anderer Platten, — vgl. B. 19, — gehen alle nicht auf ihn selbst zurück, sondern rühren von den späteren Besitzern der Platten her.

Zu 6. Gewöhnlich bedurfte es bei Rembrandt nur geringer Vorbereitungen für die Radierungen. Ganz ausnahmeweise verwendete er, wie z. B. bei dem Christus, der den

Tempel säubert, die Erfindung eines anderen Meisters, hier die Figur Dürers aus dessen Holzschnittpassion. In einigen Blättern derselben frühen Zeit, — um 1634, — hat man nicht mit Unrecht eine gewisse Beeinflussung von Rubens zu erkennen vermeint (B. 88, 71). Endlich hat er auf der Überarbeitung seiner Drei Kreuze eine Nebenfigur, den Reiter im hohen Turban, einer Medaille Vittore Pisanos entnommen. Im übrigen aber war er so durchaus original, daß er, abgesehen von einer geringen Zahl gleichfalls fast durchweg in seine frühe Zeit fallender Ausnahmen, in seinen Radierungen nie seine Gemälde kopierte, sondern sie durchaus zur Verkörperung der in Überfülle auf ihn einstürmenden Gesichte, namentlich soweit sie phantastisch-visionären Inhaltes waren oder sonst der Farbe entraten konnten, verwertet. Die wenigen Übereinstimmungen mit seinen Gemälden beschränken sich auf den barmherzigen Samariter und die große Kreuzabnahme, die er beide mit Hilfe seiner Schüler, somit augenfällig zu Verkaufszwecken, radiert hat; ferner auf den Arzt Bonus sowie das große Bildnis des Schreibmeisters Coppenol, wobei es sich um die Vervielfältigung von Bildnissen unter Berücksichtigung ganz persönlicher Wünsche handelte. Für eine große, gleichfalls von Schülern ausgeführte Radierung, das Ecce homo von 1636, hat er vorher eine Grisaille gemalt. Bei dem traumdeutenden Joseph dagegen stimmt eine ähnliche Vorlage nicht genau mit der Radierung überein. Gezeichnete Entwürfe oder Studien für Radierungen kommen selten vor. Die Gebilde standen so klar vor seiner Seele, seine Hand war so sicher, daß er sich getraute, seine Kompositionen ohne weitere Vorbereitungen auf der Platte selbst zu entwerfen. Er war sich wohl bewußt, ihnen dadurch den Hauptreiz, die Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit zu wahren, und behielt dabei zugleich die Möglichkeit, im Laufe der Arbeit alle die Änderungen vorzunehmen, die ihm der Augenblick eingeben mochte. Die volle Freiheit, die er sich auf diese Weise behielt, ist das Muster für alle Nachfolger geworden. Bei den Blättern, die er unter seiner Aufsicht ausführen ließ, hat er häufig mit wuchtigem Pinsel in Tusche und Weiß Korrekturen angegeben, wie es Rubens den Stechern seiner Werke gleichfalls zu tun pflegte und wie Rembrandt selbst Zeichnungen seiner Schüler ins Rechte zu setzen liebte.

*

Die reichhaltigsten und gewähltesten Sammlungen Rembrandtscher Radierungen werden in den Kupferstichkabinetten zu Amsterdam, London und Paris (Nationalbibliothek und die Dutuitsche Sammlung im Petit Palais) aufbewahrt; dann folgen Wien (ehemalige Hofbibliothek und Albertina, jetzt in der Verschmelzung begriffen), Berlin und Dresden (hier die Sammlung weil. S. M. des Königs Friedrich August II. noch wichtiger als die des Kupferstichkabinetts). Den Grundstock der Amsterdamer Sammlung bildete jene von van Leyden, den der Londoner das Cracherodesche Vermächtnis von 1799, den der Pariser die des Abbé de Marolles (1667), von Beringhen (1753) und von Peters

(620 Blätter). — Von älteren, bereits aufgelösten Sammlungen waren besonders ausgezeichnet diejenige von Amedée de Burgy, deren 655 Blätter 3524 Gulden im Jahre 1755 einbrachten, die von Jean Bernard (341 Blätter) 1798 für 25300 Fr. verkauft, die des Baron V. Denons, die von Zoomer, einem Zeitgenossen Rembrandts, herstammte und 1829 für 40000 Fr. an den englischen Kunsthändler Woodburne gelangte; die von Wilson, deren schönste Abdrücke 1828 von Herzog von Buccleugh gekauft wurden, dessen 367 Blatt enthaltende Sammlung 1887 für rund 350000 Mark versteigert wurde; die von Lord Aylesford, der sie von Woodburne für 75000 Fr. erworben hatte, und deren Hauptblätter ihrerseits in die 1893 versteigerte Sammlung Holford gelangten; die von Verstolk van Soelen, deren 815 Blätter 1847 für 93420 Fr. verkauft wurden; die 1898 versteigerte von Straeter in Aachen; die von Rovinski, die 1895 in die Eremitage zu St. Petersburg gelangte, und endlich die von Baron Edmond de Rothschild in Paris.

*

Über die Reihenfolge der Blätter wäre zu bemerken, daß die einzige den künstlerischen Ansprüchen genugtuende Anordnung die chronologische nach der Entstehungszeit der einzelnen Blätter sein würde; denn nur so könnten die Arbeiten, die Rembrandt gleichzeitig geschaffen hat, vereinigt bleiben. Doch ist bereits darauf hingewiesen worden, daß eine volle Einigung über diesen Punkt nicht erhofft werden kann, da die Zahl der undatierten und nicht mit Sicherheit zu datierenden Blätter zu groß ist. Middleton hat als der einzige seinen Katalog nach seinem Gesichtspunkte angeordnet, nachdem Vosmaer ihm mit seinem Versuch vorausgegangen war. Die Sammlung von Cambridge ist ihm darin gefolgt, doch fragt es sich, ob die spätere Zeit sich dabei beruhigen wird, da Middletons Anordnung, abgesehen von der Unsicherheit ihrer Grundlage, auch an der Inkonsequenz leidet, daß bei ihm die Zeitfolge nicht für die Gesamtheit der Radierungen Rembrandts, sondern für jede der vier Gruppen von Darstellungen, unter die er das Werk des Meisters verteilt, gesondert durchgeführt ist. Die erstrebenswerte Einheit ist also bei ihm noch nicht völlig erreicht. Erst Hind ist das gelungen; „our principle", sagt er S. 11, „has been to accept all plates containing any trace of the master's original work". Deshalb aber wäre es nicht nötig gewesen, die Blätter gleich wieder neu zu numerieren.

Entschließt man sich aber, bei der alten systematischen Anordnung nach den dargestellten Gegenständen stehenzubleiben, bei der wenigstens nicht mehr viele Änderungen erfolgen können, so kann man entweder, wie Claussin, Wilson, Blanc und Dutuit es getan haben, die Reihenfolge der Blätter in der Weise, die man für die dem logischen Bedürfnis am besten entsprechende hält, neu feststellen, oder aber man läßt, — wie Rovinski und Michel es bereits getan haben, — einfach die Reihenfolge von Bartsch bestehen. Dieser Weg ist auch hier beschritten worden. Denn die Erfahrung dürfte genugsam gelehrt haben, daß dieser Weg der einzige ist, der eine Einigung unter den verschiedenen Schrift-

stellern und ein Zusammenarbeiten für die Zukunft sicherstellt, während das abweichende Verfahren der obengenannten Autoren, deren jeder seine eigene, oft nur in Kleinigkeiten abweichende Anordnung hat, die reine Anarchie herbeizuführen drohte, wie denn der Gedanke, das vorliegende Verzeichnis auszuarbeiten, vornehmlich durch diesen Umstand nahegelegt worden ist. Ob ein Blatt, durch die abweichende Deutung seines Gegenstandes, eine andere Stelle innerhalb der systematischen Ordnung erhält, ist bei einem Kupferstichkatalog von verhältnismäßig geringem Belang; im Gegenteil, die Änderung erschwert nur das Auffinden. Und da es fraglich ist, ob wirklich für alle Blätter mit der Zeit die richtige Deutung wird gefunden werden, so steht zu befürchten, daß damit eine überhaupt nicht durchführbare Arbeit unternommen wird.

Blanc hat es sich nicht einmal an solchen einzelnen Verbesserungen genügen lassen, sondern ist dazu geschritten, ganz neue Klassen von Gegenständen an Stelle der von Bartsch aufgestellten oder vielmehr aus Gersaint*) übernommenen zu bilden und die Reihenfolge dieser gegenständlichen Gruppen völlig abzuändern. Ob zwölf Klassen, wie bei Bartsch, oder sechs, wie bei Blanc, unterschieden werden, ist im Grunde gleichgültig. Wenn bei Blanc aber, infolge eines überschwänglichen Verlangens nach Logik, die Selbstbildnisse des Künstlers, die Bartsch, einem hübschen alten Brauch folgend, am Anfang des Werkes belassen hatte, den Bildnissen angegliedert werden, die Rembrandt auch anderen Personen gefertigt hat; wenn die, — übrigens gar nicht immer genau festzustellenden, — Bildnisse seiner Angehörigen, und zwar unter Aufgebung der üblichen sauberen Scheidung zwischen Männern und Frauen, diesen Selbstbildnissen angereiht werden; wenn endlich die Landschaften aus der Mitte des Verzeichnisses, wo sie freilich zwischen den sogenannten freien Darstellungen und den Bildnissen eine kaum zu begründende Stellung einnehmen, plötzlich an das Ende versetzt und weiterhin mit den paar Tierbildern verbunden werden, die Bartsch den Genrebildern angereiht hatte: so wiegt die Verbesserung und das stolze Gefühl, die Rangordnung der Natur wiederhergestellt zu haben, doch nicht die dadurch verursachte Unbequemlichkeit auf. Nach welchen Grundsätzen Blanc seine von Bartsch ganz abweichende Reihenfolge der anonymen Bildnisse festgestellt hat, sagt er überhaupt nicht. Es heißt bei ihm nur (Ausgabe von 1859 in 8°, II, 111), daß diese Reihenfolge ungefähr dieselbe sei, die er bei seiner eigenen

*) Gersaint hatte seinen Katalog auf Grund der Houbrakenschen Sammlung, die früher Jan Six gehört hatte, ausgearbeitet. Doch erst nach Gersaints Tode wurde dieser Katalog im Jahre 1751 durch Helle und Glomy, die ihn auf Grund anderer Sammlungen noch vervollständigt hatten, veröffentlicht. Er zählt 341 Blätter als eigenhändige Arbeiten Rembrandts auf, 76 als zweifelhaft oder fälschlich ihm zugeschriebene (im ganzen also 418 Nummern) und endlich die Stiche etc. seiner Schüler. Dann folgten Yver 1756, Daulby 1796, Bartsch 1797, Claussin 1824, Wilson 1836, Blanc 1859, Middleton 1878, Dutuit 1881—85, Rovinski 1890, Seidlitz 1895, Singer 1910 (und 1920) und Hind 1912.

Sammlung Rembrandtscher Radierungen angewendet habe. Gründe scheinen da ebensowenig obgewaltet zu haben wie bei der Anordnung der Selbstbildnisse Rembrandts, über die er an einer Stelle (ebendort S. 165) sagt, daß er sie nach der Größe u n d nach ihrer Schönheit angeordnet habe, während dies keineswegs der Fall ist, wie es denn auch tatsächlich unmöglich gewesen wäre.

Ein Aufgeben der von Bartsch befolgten Reihenfolge würde erst dann nötig werden, wenn es denkbar wäre, daß man sich mit der Zeit über die Blätter, die Rembrandt tatsächlich angehören, und diejenigen, die aus seinem Werk auszuscheiden sind, einigen könnte. Das erscheint aber ebenso ausgeschlossen wie eine vollkommene Einigung über die Zeitfolge. Wenn das eine möglich wäre, wäre es auch das andere. Dann hätte man freilich den idealen Katalog, der die volle Wahrheit enthielte, und nur Wahrheit. Solange dies aber nicht zu erwarten ist, empfiehlt es sich, an der Reihenfolge von Bartsch, trotz aller ihrer Gebrechen, festzuhalten. Aus den Beilagen ist zu ersehen, wie sich das Verhältnis der verworfenen zu den echten Blättern gestaltet und welche Datierungen hier angenommen sind.



Abkürzungen

B. = Bartsch: Catalogue raisonné de toutes les estampes de Rembrandt, Vienne 1797, 2 vols.
Bl. = Blanc: L'œuvre complet de Rembrandt, Paris 1880, 2 vols, 1 Atlas.
D. = Dutuit: L'œuvre complet de Rembrandt, Paris 1880—1883, 2 vols.
H. = Hind: Rembrandt's etchings, London 1912.
M. = Middleton: The etched Work of Rembrandt, London 1878.
R., Rov. = Rovinski: L'oeuvre gravé de Rembrandt, St. Petersburg 1890, 3 vols.
W. = (Wilson): A descriptive Catalogue of the Prints of Rembrandt, London 1836.

Die französischen Benennungen der Blätter sind Blanc entnommen.
Die Nummern des Verzeichnisses entsprechen den Nummern von Bartsch.

SELBSTBILDNISSE

1 **Selbstbildnis mit krausem Haar.** Brustbild ohne Hände nach rechts; Kopf von vorn, Blick nach rechts: die linke Seite seines Gesichtes ist ganz dunkel, die rechte ganz hell: schwarzer Rock und weicher, kleiner weißer Kragen.

(W. 1, Bl. 204, M. 51, D. 1, H. 33)

Bez. RL Um 1630 (Nach Middleton von 1631) 58 : 50 mm

I Die Ränder der Platte noch uneben.
II Die Ränder der Platte geglättet.
Abdrücke von I. in Amsterdam *(Rev. Abb. 1)* und in der Albertina; die späteren grau und unscheinbar.

Bei aller Weichheit und Verschwommenheit der Züge ist doch schon hier, bei dem Vierundzwanzigjährigen, der Ausdruck energisch und selbstbewußt. Der obere Teil des Gesichts trägt, infolge der Breite der Nase, den Charakter der Gewöhnlichkeit; doch blicken die Augen scharf und durchdringend. Der untere Teil zeugt von Entschlossenheit, um die Mundwinkel aber spielt Schalkhaftigkeit.

Nach Holmes (Notes App. Nr. 33) sehr zweifelhaft; wenn von ihm, so von etwa 1627.
Nach Coppier 1914 S. 20 von Rembrandt und Lievens gemeinsam geschaffen.

2 **Selbstbildnis, von vorn gesehen, im Barett** (R. aux trois moustaches). Kopf ganz von vorn: Blick ebenso: Beleuchtung von rechts: auf dem Kopf ein faltiges Barett: an der rechten Bildseite fällt das Haar bis zur Schulter herab: ebenda ist der Schnurrbart aufgezwirbelt.

(W. 2, Bl. 206, M. 106, D. 2, H. 57)

Um 1631 (Middleton 1634) 51 : 43 mm

Seit Claussin (Spl.) zwei Zustände: doch scheint der angeblich I., der nur in Amsterdam vorhanden ist, bloß auf einer Zufälligkeit des Druckes zu beruhen und im Gegenteil erst von der bereits abgenützten Platte genommen zu sein *(Abb. R. 4)*.

Middleton ist im Unrecht, wenn er hierin kein Selbstbildnis erkennen will. In das Jahr 1634, wie er meint, läßt sich freilich das Blatt nicht einreihen, da die übrigen Selbstbildnisse dieses Jahres einen weit älteren Gesichtsausdruck zeigen. — Durch die offene kecke Heiterkeit des Ausdrucks ist es wohl das liebenswürdigste Bildnis des Meisters.

3 **Selbstbildnis mit dem Falken** (R. à l'oiseau de proie). Reichliches Brustbild nach links: Kopf und Blick nach vorn: polnischer Mantel und Federbarett: krauses, volles Haar und glattrasiertes Gesicht bis auf einen kleinen Schnurrbart: auf der sichtbaren rechten Hand trägt er den Falken.

(W. 3, Bl. 207, M. 100, D. 3, H. † 304)

Um 1633 126:97 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 6)*.
II Mit dem Grabstichel überarbeitet.
III Der Grund mit Horizontallinien (von Bartsch und Blanc anmerkungsweise erwähnt).

Rov. I, nur in der Wiener Hofbibliothek dürfte auf schlecht gedruckten Abzügen der bereits abgenützten, aber noch nicht überarbeiteten Platte beruhen.

Nicht von Rembrandt (nach Blanc, Seymour Haden und Middleton vielleicht von Vliet; von Rovinski [Les élèves de R., Abb. 281] unter diesem eingereiht).

4 **Selbstbildnis mit der breiten Nase.** Brustbild ohne Hände, der Körper etwas nach links, Kopf und Blick von vorn: krauses, wirres Haar und scheinbar glattrasiertes Gesicht mit leicht erstauntem Ausdruck: das Obergewand läßt etwas vom Wams sehen.

(W. 4, Bl 208, M. 42, D. 4, H. 2*)

Um 1630 (Nach Middleton von 1631) 70:59 mm

Bei Middleton und Dutuit ein erster Zustand, ohne den Schatten links in Cambridge und Amsterdam; doch erklären Rovinski und Hind ihn dort nicht gefunden zu haben *(Abb. R. 10)*.

Sehr selten.

Wegen der Datierung vergl. B. 320.

Dem Gemälde um 1630 beim Grafen Andrassy in Pest (Bode Nr. 17) nahestehend.

5 **Selbstbildnis, vornübergebeugt** (R. au visage rond). Kopf mit Schulteransatz etwas nach rechts, der leicht lauernde Blick nach vorn: die Beleuchtung fällt von oben, vorn herab: wirres Haar und glattrasiertes eckiges Gesicht: skizzenhaft mit wenig Strichen radiert.

(W. 5, Bl. 209, M. 19, D. 5, H. 36)

Um 1632 43:41 mm

I Von der größeren Platte mit dem Kopf Mariae (ca. 63:49). Vor der Reinigung des Grundes *(Abb. R. 12)*.
II Desgleichen. Der Grund gereinigt und mit neuen, harten Schattenstrichen am und unterm Kinn.
III Die Platte verkleinert.
IV Mit angeblich einigen neuen Locken oben rechts und mit einem Zickzackstrich auf der Schulter rechts.

Auf einem Stück der zerschnittenen Platte B. 54 (Flucht nach Ägypten) radiert (De Vries in Oud-Holland I [1883] S. 295). Der Kopf der Maria (von der Flucht nach Ägypten), der später weggeschliffen wurde, ist auf den beiden ersten Zuständen (I in Amsterdam, II bei Baron Edm. Rothschild in Paris, s. Zt. als Dublette aus dem Amsterdamer Kabinett verkauft) oben (verkehrt) noch sichtbar.

6 **Selbstbildnis mit stark eingeknickter Pelzmütze** (R. au bonnet fourré et à l'habit noir*). Brustbild ohne Hände, etwas nach links, Kopf und Blick von vorn: grelle Beleuchtung von links: auf seiner rechten Seite fällt das Haar bis unter die Schulter herab: die Mütze beschattet die Augen: am Hals ein Stück vom weißen Hemd sichtbar.

(W. 6, Bl. 210, M. 17, D. 6, H. 66)

Um 1631 (M. 1630) 66:60 mm

I Von der größeren Platte; 84:82 mm *(Abb. R. 16).*
II Die Platte verkleinert.
III Mit einer neuen, wagerechten Lage auf seiner Schulter.

Rovinskis IV. Zustand existiert nicht, sondern beruht nur auf einer, willkürliche Zutaten aufweisenden, Heliogravüre bei Dutuit.
Oben links Spuren einer Bezeichnung R oder RL, die nicht echt scheint (Holmes).

Schülerarbeit. Nach Dutuit von Vliet — Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 282) unter diesem eingereiht.

7 **Selbstbildnis in Mantel und breitkrämpigem Hut, Halbfigur** (R. au chapeau rond et au manteau brodé). Kopf von vorn mit Blick nach rechts unter einem Hut mit sehr breiter, weicher und links geknickter Krempe: Beleuchtung von rechts, und rechts fällt das Haar bis auf die Schulter herab. Hierzu kommt mit dem V. Zustand die Figur als Halbfigur, in gemustertem Mantel und weißem Spitzenkragen, der linke Ellbogen auf eine Balustrade gestützt, die nicht sichtbare Rechte in die Hüfte gestemmt.

(W. 7, Bl. 211, M. 52, D. 7, H. 54)

Bez. RHL 1631 149:131. — Die Bezeichnung: Rembrandt f., auf den letzten Zuständen, von fremder Hand hinzugefügt.

I Nur der Kopf (so auch beim II. und III.) *(Abb. R. 20).*
II Die Krempe ist unten links dunkler als das Haar schattiert.
III Der ganze Hut mit Kreuzlagen bedeckt.
IV Das Augenlid durch Kaltnadelarbeit verstärkt; desgl. Linien am und unterm Mund (Hind).
V Der Körper, sowie Monogramm und Datum sind hinzugefügt *(Abb. R. 27).*
VI Die Stickerei auf dem Mantel ist hinzugefügt.
VII Der Schatten auf der ganzen linken Seite des Hintergrunds ist hinzugefügt.
VIII Die Bezeichnung: Rembrandt f. und die Stickerei auf der Halskrause hinzugefügt.
IX Der Grund wieder weiß außer unten links.

Bartsch kannte nur vier Zustände. Blanc spaltete dessen I. in fünf und fügte hinter dem II. und dem IV. Zustand von Bartsch je einen weiteren hinzu.
Rov. III, Middl. und Dut. IV, sowie Rov. V (= Bl. IV?) scheinen bloß auf Druckverschiedenheiten zu beruhen. — Der zuerst von Claussin aufgestellte Zwischenzustand Bl. und Dut. V dürfte nicht existieren.

---

*) Im I. Zustand sieht das Gewand tatsächlich schwarz aus.

Anfangs hatte der Künstler nur den Kopf radiert (alle vier Zustände im Britischen Museum). Auf einem Abdruck des II. Zustandes (daselbst) hat er den Körper, aber von der Seite gesehen, mit Kreide hinzugezeichnet und die Worte: ÆT. 24 (nicht 26) und Anno 1631 beigefügt; außerdem oben eine flach gerundete Fensteröffnung und unten rechts den Namen: Rembrandt (Abb. R. 21). Das geschah also in der ersten Hälfte dieses Jahres, da Rembrandt am 15. Juni 1606 geboren ist. Eine ähnliche Bezeichnung auf einem Abdruck der ehemaligen Sammlung Holford, jetzt in Paris. — Die Angabe des Körpers in Kreide (nicht in Tusche) so, wie er später radiert wurde, auf einem Abdruck des III. Zustandes (gleichfalls im Britischen Museum, Abb. R. 24), betrachtet Middleton als eine spätere Zutat des Künstlers, da die Auffassung von derjenigen der dreißiger Jahre abweiche; Hind spricht sie Rembrandt ab.

Nachdem der Körper und die Bezeichnung beigefügt waren (V), kam die Stickerei auf dem Mantel hinzu (VI), während von hier an der Schnurrbart kaum mehr wahrnehmbar erscheint. Die weitere Überarbeitung, die die ganze linke Seite schattiert zeigt (VII), rührt nach Middleton vermutlich nicht mehr von Rembrandt her; Dr. Sträter denkt hierbei an Bol. Die Abdrücke des letzten Zustandes (IX) sind ganz schlecht.

Bemerkenswert ist bei diesem Blatte das Streben nach einer malerischen Wirkung des Ganzen; die Erfolge, die der junge Meister gerade damals als Bildnismaler hatte, werden ihn wohl darauf geführt haben.

Das Gemälde von 1632 (Bode Nr. 61) bildet keine Vorlage für die Radierung.

8 **Selbstbildnis mit langem, gesträubtem Haar** (R. aux cheveux hérissés). Kopf und Schulter, ersterer mit Blick von vorn, die Figur nach links: scharfe Beleuchtung von rechts: das wirre Haar fällt rechts auf den Rücken: scheinbar glattrasiertes Gesicht: vom linken Ohr der untere Teil sichtbar.

(W. 8, Bl. 212, M. 50, D. 8, H. 55)

Um 1632 (Middleton 1631) 65:60 mm

I Von der großen Platte; 90:76 *(Abb. R. 33).*
II Die Platte verkleinert.
III Mit vertikalen Parallelstrichen im Haar oben links: der Nasenflügel unten rechts umschrieben.
IV Die Schatten verstärkt. Die rechte Gesichtshälfte jetzt sehr dunkel (Hind 55, S. 94 für die Umkehrung des III. und IV. Zustands).
V Die rechte Backe fest umrissen. Die langen Locken auf dem Rücken fehlen.
VI Mit Vertikalstrichen unter dem Kinn.

Nur der I. Zustand wirklich einheitlich (Paris, Amsterdam, Sammlung Edmund Rothschild). — Vom II. an ungeschickt von fremder Hand mit dem Stichel überarbeitet. Vom V. an ungenießbar.
Seymour Haden erklärte das Blatt ohne zureichenden Grund für eine Arbeit Vliets.

9 Selbstbildnis in lauernder Haltung (R. aux yeux chargés de noir). Brustbild ohne Hände von vorn und vorgebeugt, der Kopf dem grellen Licht rechts etwas zugewendet: seine linke Schulter ganz hell, die rechte ganz dunkel: das scheinbar glattrasierte Gesicht mit etwas schläfrigen Augen.

(W. 9, Bl. 213, M. 21, D. 9, H. 35)

Um 1630 65:54 mm

Nur in Paris, Amsterdam und dem Britischen Museum *(Abb. R. 47)*.
Dutuit erklärte das Blatt für zweifelhaft. — Middleton schreibt es nicht mit Bestimmtheit Rembrandt zu, weiß aber keinen andern Namen zu nennen. Ist auch das Haar nicht besonders gut wiedergegeben und scheint das Ganze beim Ätzen mißraten zu sein, so erinnert doch der Ausdruck sehr an die Radierungen B. 10 und 13 sowie an die Tuschzeichnung im Britischen Museum (abgeb. bei Bode, Rembrandts früheste Tätigkeit, Wien 1881, S. 13).

10 Selbstbildnis, über die Schulter blickend (R. faisant la moue [?]). Brustbild ohne Hände nach links, Kopf und Blick in scheinbar plötzlicher Wendung nach vorn: das grelle Schlagschatten werfende Licht von rechts: wirres Haar, zusammengekniffener Mund: schlichter Rock mit breitem Kragen.

(W. 10, Bl. 214, M. 23, D. 10, H. 30)

Bez. RHL. 1630 72:60 mm

I Von der großen Platte; 75:75 *(Abb. R. 43)*.
II Die Platte verkleinert; Name und die Zahl 16 von der Jahreszahl weggeschnitten.
III Die beiden Parallelstriche über dem Kopf entfernt.

11 Titus van Rijn, Rembrandts Sohn. (Von Bartsch als Selbstbildnis Rembrandts beschrieben). Halbfigur eines Knaben mit krempelosem Barett, seine Linke unter dem von seiner rechten Schulter hängenden Mantel verborgen: er blickt nach rechts unten: die Beleuchtung fällt von rechts.

(W. 11, Bl. 236, M. 165, D. 11, H. 261)

Um 1652 (nach Hind um 1656, nach Six 1909 um 1657) 102:72 mm

Selten. Die Mehrzahl der Abdrücke auf japanischem Papier *(Abb. R. 42)*.
Die Benennung ist nur vermutungsweise nach der Ähnlichkeit mit Rembrandt gegeben. Übrigens paßt die Behandlungsweise des Blattes durchaus zu dem Alter des vermutlich Dargestellten (Titus war 1641 geboren, somit 1652 etwa elf Jahre alt).
In Clement de Jonges († 1679) Nachlaßinventar Nr. 57 als „Titus contrefeytsch" (H. de Groot, Urk. Nr. 346). — Schon Claussin trat dafür ein, daß hier Titus dargestellt sei.

Derselbe junge Mann ist auf einem Bildnis der Wallace-Sammlung als etwa fünfzehnjährig, auf einem in der Eremitage als etwa siebzehnjährig (?) und auf einem bei Captain Holford als etwa zwanzigjährig, hier bereits mit einem kleinen Schnurrbart, dargestellt. Bild von 1655 bei Kave (Bode Nr. 442).

12 **Selbstbildnis im Oval.** Kopf und Schultern von vorn, mit Pelzmütze in punktiertem Oval innerhalb einer ebensolchen viereckigen Umrahmung: das Licht von oben rechts wirft sehr tiefe Schlagschatten, besonders über die Augen.

(W. 12, Bl. 215, M. 16, D. 12, H. 59)

Um 1631 (Middleton 1630, nach Holmes vielleicht schon 1628 oder 1629) 65:51 mm

I Von der größeren Platte; 90:53 mm *(Abb. R. 48).*
II Die Platte verkleinert. Amsterdam und Britisches Museum; nach Hind vielleicht nur beschnitten.

Schülerarbeit. Nur im Britischen Museum und in Amsterdam.

Die Abbildung bei Dutuit nach der Kopie Flamengs.

13 **Selbstbildnis mit offenem Mund.** Brustbild ohne Hände nach links, der Kopf fast von vorn: seine linke Gesichtshälfte ganz hell, die rechte dunkel: glattrasiert, mit wirrem Haar und geöffnetem Mund.

(W. 13, Bl. 219, M. 22, D. 13, H. 31)

Bez. RHL 1630 72:61 mm

I Von der größeren Platte; 83:72 mm *(Abb. R. 51).*
II Die Platte verkleinert: oben rechts schneidet ein Stichelglitscher die Ecke im Dreieck ab.
III Die rechte Wange mit neuer Diagonalkreuzlage: der Stichelglitscher fehlt, meistens auch die Bezeichnung.

Nach Blanc Vorstudie zu dem sitzenden Bettler B. 174, der den gleichen Ausdruck zeigt. Die bei B. 9 erwähnte Zeichnung im Britischen Museum erscheint als eine Studie auch zu der vorliegenden Radierung.

14 **Selbstbildnis mit seitlich aufsteigender Pelzmütze** (R. au bonnet de fourrure inégal). Brustbild ohne Hände fast von vorn, der lauernde Blick ganz nach rechts, nach welcher Seite auch die Pelzmütze aufsteigt. Die starke Beleuchtung von rechts läßt auf seiner rechten Seite nur einen kleineren Fleck unterm Auge hell; der Rock mit Pelzkragen läßt ein weißes Hemddreieck frei.

(W. 14, Bl. 225, M. 44, D. 14, H. † 62)

Bez. Rt 1631 63:56 mm

I Ätzdruck vor der Überarbeitung *(Abb. R. 54).*
II An Mantel und Mütze mit dem Stichel hart aufgearbeitet.
Nach Holmes Nr. 62 und Hind vielleicht auf Grund einer leichten Vorätzung Rembrandts.

Schülerarbeit. — Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 284) unter Vliet eingereiht.

15 Selbstbildnis mit glatt herabfallendem Kragen. Brustbild ohne Hände nach links, Kopf und Blick ziemlich von vorn: wildes, flammenartiges Haar, das rechts sein linkes Ohr unten frei läßt, aber ebenda bis auf den Rücken fällt: schmaler Rüschenkragen und darunter ein glatter, breiter Rockkragen.

(W. 15, Bl. 222, M. 48, D. 15, H. 63)

Bez. RHL 1631 64:54 mm

I Das Haar rechts noch dünn.
II Die Haare links reichen nur bis zur Nasenspitze *(Abb. R. 58).*
III Über dem linken Ohr einige Horizontalstriche; rechts weitere Locken mit der kalten Nadel hinzugefügt.
IV Roh überarbeitet, besonders am Gewande. Die Haare links reichen bis zum Munde hinab.
V Das Licht auf dem rechten Backenknochen verringert.

Schülerarbeit. Seymour Haden erklärte das Blatt für eine schwache Arbeit Vliets, woher es Rovinski auch in dessen Werk eingereiht hat (Les élèves de R., Abb. 283). Gleich der erste, offenbar zu schwach geätzte, Zustand zeigt Überarbeitungen mit dem Stichel an Mund, Nase, an den Augen und Haaren und im Gewande links. Doch könnte es sich hierbei ursprünglich um eine Originalarbeit Rembrandts gehandelt haben, von der keine Abdrücke erhalten sind.
Durch die Überarbeitung des IV. Zustandes ist das Haar weit struppiger geworden, der Bart verstärkt und der Gesichtsausdruck verändert und älter gemacht.

16 Selbstbildnis mit runder Pelzmütze. Brustbild ohne Hände nach rechts, der Kopf in scharfer Wendung nach vorn, mit ebensolchem Blick: Pelzverbrämtes Gewand: halbhohe Mütze, durch die man das Haar sieht, da das Bildnis ursprünglich ohne Mütze radiert war.

(W. 16, Bl. 223, M. 45, D. 16, H. 56)

Bez. RHL. 1631 62:56 mm

Zwei Zustände (mit und ohne weißer Stelle auf der rechten Schulter; vor und mit der Mütze?) seit Blanc? Rovinski und Hind leugnen die Verschiedenheiten *(Abb. R. 61).*

Nach Dr. Sträters richtiger Bemerkung (die auch bei A. Jordan im Repertor. XVI [1893] 301 vorkommt) ursprünglich ohne Mütze geplant. So betrachtet zeigt sich eine große Ähnlichkeit mit B. 8. Rembrandt steht hier im Übergange vom Jünglings- zum Mannesalter, zu der Zeit, da er von Leiden nach Amsterdam übersiedelte und dort sofort in die vorderste Reihe der zeitgenössischen Künstler trat.

Der vermeintlich II. Zustand im Britischen Museum mit der Feder überzeichnet.

17 Selbstbildnis mit der Schärpe um den Hals. Brustbild ohne Hände nach links, Kopf und Blick von vorn, scheinbar hinter einer Brüstung: eine um den Hals gewundene Schärpe hängt am Rücken herab: flaches Barett und üppiges auf den Rücken reichendes Haar: an seiner linken Schulter hängt eine Schnurverzierung herab.

(W. 17, Bl. 229, M. 99, D. 17, H. 108)

Bez. Rembrandt f. 1633 133 : 104 mm

I Von der größeren Platte; 146 : 118 mm — vor der Bezeichnung *(Abb. R. 62)*.
II Die Platte verkleinert; mit der Bezeichnung: überarbeitet.
III Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Der angebliche Zwischenzustand, in der Albertina, beruht nur auf einem beschnittenen Abdruck des I. Rovinski IV. scheint nur auf eine Druckverschiedenheit zurückzuführen zu sein.

Nur nach dem I. Zustand (in Amsterdam) richtig zu beurteilen. — Erinnert in der Haltung an das Selbstbildnis von 1629 in Gotha (abgeb. bei Bode, Rembrandts frühste Tätigkeit, S. XI).

18 **Selbstbildnis mit dem Säbel** (R. au sabre flamboyant). Brustbild fast von vorn, in halbhoher Mütze, reichem Pelzmantel und Juwelenkette um die Schulter. Seine Rechte hält ein kurzes, gebogenes Schwert nach oben rechts.

(W. 18, Bl. 231, M. 105, D. 18, H. 109)

Bez. Rembrandt f. 1634 123 : 100 mm

I Von der größeren Platte; 124 : 108 mm *(Abb. R. 66)*. Nur in Paris, Cambridge und Haerlem.
II Die Platte verkleinert, so daß das R des Namens nur noch zum Teil zu sehen ist.
III Überarbeitet, besonders an den Augen (Hind).

Bartsch kannte den I. Zustand noch nicht. Blanc spaltete den II., doch wohl mit Unrecht, da die hellen Flecke auf der rechten Backe (in seinem und der Nachfolger II.) von dem Ausgedrucktsein der Platte an diesen rühren dürften; Rovinski vertauschte daher auch die Stellung dieser angeblichen Zustände.

Nach Coppier 1917 S. 36 Werkstattarbeit.

19 **Rembrandt mit Saskia**. Kurze Halbfiguren: er sitzt nach links und wendet Kopf und Blick geradeaus auf den Beschauer: Barett und am Hals offenes Gewand: seine auf Papier ruhende Linke hält einen Stift. Sie sitzt jenseits des Tisches etwas nach rechts und blickt nach vorn: man sieht links den Rücken ihres Stuhls.

(W. 19, Bl. 203, M. 128, D. 19, H. 144)

Bez. Rembrandt f. 1636 103 : 92 mm

I Mit einem runden Strich über der rechten Braue Saskias.
II Ohne diesen Strich *(Abb. R. 70)*.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

In einer kleinen Zahl von Abdrücken ist betrügerischerweise die Figur der Saskia zugedeckt und durch die der Mutter Rembrandts (B. 349) ersetzt worden.

Nach Coppier 1917 S. 38 vielleicht unter Mitwirkung Bols (?).

20 **Selbstbildnis mit dem federgeschmückten Barett.** Kurze Halbfigur nach rechts, Kopf und Blick von vorn: er trägt ein Barett mit wagerecht nach rechts ausladender Feder: sein rechtes Auge ist etwas zugekniffen, die linke Hand in den reichen Mantel gelegt.

(W. 20, Bl. 233, M. 134, D. 20, H. 156)

Bez. Rembrandt f. 1638 135 : 104 mm

I Alte Drucke.
II Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Rovinski beschreibt einen I. Zustand in Berlin, der jedoch auf einer Fälschung beruhen dürfte. (M. Schmid in der Kunstchronik 1897 S. 130 tritt für die Echtheit dieses Zustandes ein.) — Ebensowenig ist Blancs II. Zustand vorhanden *(Abb. R. 73)*. (Nach Sträter ist im II. Zustand der Schatten auf der linken Seite verkleinert; dieser Schlagschatten reicht nicht über den Mund hinaus.)

Blanc hebt sehr gut die technischen Vorzüge dieses Blattes hervor, das er Radierern zum Studium empfiehlt. — Der Katalog der Bostoner Rembrandt-Ausstellung (1887) dagegen (Nr. 160) bezeichnet das Blatt als ein „awkward and ugly portrait", und fährt (in bezug auf die untere Hälfte) fort: „Note the wooden stump of a hand, the unintelligent way in which the folds of the cloak are indicated, and the clumsiness with which the ornaments on the cloak are etched". — Trotz dieser Ausstellungen im einzelnen bleibt Blancs Bemerkung doch zu recht bestehen.

21 **Selbstbildnis mit dem aufgelehnten Arm** (R. appuyé). Kurze Halbfigur nach links, Kopf mit Blick in scharfer Wendung nach vorn: schief aufgesetztes Barett: Schnurr- und Spitzbart: reicher Mantel: der linke Unterarm ruht auf einem Mauerstück.

(W. 21, Bl. 234, M. 137, D. 21, H. 168)

Bez. Rembrandt f. 1639 207 : 164 mm

I Der Unterrand des Baretts reicht oben rechts nur bis zu den Haaren *(Abb. R. 75)*.
II Er reicht darüber hinaus.
III Stark überarbeitet. Über dem Barett oben drei halbrunde Striche; zwischen Rücken und Schatten des Hintergrunds rechts eine Zickzacklinie; usw.

Auf dem Exemplare des I. Zustandes im Britischen Museum (Abb. R. 76) hat Rembrandt am Mauerwerk rechts sowie rechts an der Kappe in Kreide einige Änderungen angegeben, die jedoch nicht zur Verwendung gekommen sind. (Colvin 1899 Nr. 163 bezweifelt, ob diese Überzeichnungen von Rembrandt herrühren.) In ähnlicher Weise überzeichnete Abzüge des I. und II. Zustands, aus dem Besitz S. Hadens, befanden sich auf der Ausstellung des Burlington-Clubs; ein dritter im Besitz des Captain Holford.

Dieses ist das schönste der Selbstbildnisse des Künstlers. Stellenweise ist es mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt, so z. B. am oberen Teil des Mantels und in den Rissen der Brüstung. Eine Reihe leichter paralleler Strichlagen ist mit dem Grabstichel ausgeführt, um einzelne Teile zurücktreten zu lassen, so z. B. am Pelzwerk des rechten Arms.

Die etwas zurechtgestutzte und absichtlich repräsentierende Haltung ist nach Hofstede de Groot (Nederl. Spectator 1893 Nr. 52) auf das Vorbild des Raphaelschen Castiglione-Bildnisses zurückzuführen, das Rembrandt flüchtig kopiert hat (Federzeichnung in der Albertina), als es in demselben Jahre 1639, wo seine Radierung entstand, zu Amsterdam (S. Uffelen) versteigert wurde (mit Abbildung auch im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsamml. XV, 180 f.).

22 **Selbstbildnis, zeichnend.** Halbfigur hinter einem Tisch, von vorn: Kopf und Blick ebenso: breitkrempiger Hut: beide Hände ruhen auf Papieren und diese wieder auf Büchern: in seiner Rechten ein Stift: links das ganz offene Fenster.

(W. 22, Bl. 235, M. 160, D. 22, H. 229)

Bez. Rembrandt f. 1648 160:130 mm

I Vor der Bezeichnung *(Abb. R. 81)*. — (Von den drei Zuständen, die hierbei Blanc und Rovinski nach Claussin unterscheiden wollen, beruht der angeblich I. durch den starken Plattengrat äußerst wirkungsvolle [in der Wiener Hofbibliothek; aus der Sammlung Bernard stammend?], der im Gesicht, am Gewand, am Tische viel Fehlstellen zeigt, wahrscheinlich nur auf der Sorglosigkeit des Abdrucks; der angeblich II. [im Britischen Museum] zeigt keine Unterscheidungsmerkmale von dem gewöhnlichen Zustand.) — Die beiden Zwischenzustände, die Blanc als IV. und V. nach Claussin beschreibt, scheinen nicht vorhanden zu sein.

II Mit der Bezeichnung. Nur die linke Hand schattiert.

III Auch die rechte schattiert. Vor der Landschaft. (Der bei Verstolk beschriebene Zwischenzustand, Bl. VIII, Middl. und Dut. IV, R. VI, scheint nicht vorhanden zu sein.)

IV Mit der Landschaft. Beide Schultern mit Horizontalstrichen bedeckt (Abb. R. 85). (Der angeblich folgende Zustand, R. IX, Middl. und Dut. VII, worin das Gesicht und die rechte Hand hell erscheinen, dürfte nur darauf beruhen, daß die Platte ausgedruckt war; Middleton führt freilich Kreuzlagen auf dem rechten Ärmel etc. als Unterscheidungsmerkmal auf.)

V Umriß der rechten Backe und Hintergrund daneben unter dem Hut mit senkrechten Strichen überarbeitet (Hind).

VI Neudrucke von Basan (1786?), Bernard und Alvin-Beaumont (1906).

Bei Bartsch fehlt noch II.

Der I. Zustand weit malerischer als alle folgenden, in der Modellierung des Kopfes reicher und im Ausdruck besser. R. S. Köhler im Katalog der Bostoner Ausstellung S. VIII fragt mit Recht: "Did the acid do any of the work? Or is it dry-point throughout, strengthened here and there by the graver?" — Wohl unter wesentlicher Verwendung des Stichels, namentlich beim Gewande, entstanden. Die Falten des Gewandes durch einige sehr kräftige Striche mittels der kalten Nadel in Wirkung gesetzt. Beide Hände, sowie das Hemd sind noch ganz weiß. Schon hier treten die Spuren einer früher radierten Darstellung von nahezu kreisrunder Form, die bis in die spätesten Abdrücke hinein sichtbar bleiben, auf dem Papier und dem Buche, unter der rechten Hand, hervor. Unten rechts erkennt man mit Mühe die Bezeichnung: Rembrandt f. 1456 (soll wohl heißen 1645), die nicht mit der des II. Zustands zu verwechseln ist. Exemplare dieses I. Zustands befinden sich, außer in Wien (Hofbibl.) und London, in Paris, Amsterdam, beim Baron Edm. Rothschild; ehemals auch in der Sammlung Holford.

Der II. ist der erste vollendete. Mit Hilfe des Grabstichels sind der Hintergrund wie die Vorderseite des Tisches gleichmäßig dunkel gemacht, die linke Hand und der Hemdkragen sind schattiert, die Augenlider schärfer umrissen worden.
Im III. ist auch die rechte Hand schattiert, und außerdem sind mit der kalten Nadel fast horizontale Strichlagen an der linken Schulter und an der rechten Schläfe angebracht. Middleton hält diesen Zustand mit Recht für den letzten von Rembrandt selbst überarbeiteten.
Die Landschaft sowie die Horizontalschraffierung des Fensterpfostens im IV. sind von anderer Hand mit der kalten Nadel hinzugefügt. Die mit der kalten Nadel ausgeführten Horizontalstriche auf beiden Schultern lassen die Kleidung wie einen Rock mit ärmellosem Überwurf darüber erscheinen.
In den Abdrücken von Basan sind Ausdruck und Haltung ganz verlorengegangen.
Dieses Blatt bietet das treueste Abbild der Persönlichkeit des Künstlers. Es stellt ihn auf dem Höhepunkte seines Wirkens dar, mit den Spuren des überstandenen Leidens und bereits mit Anzeichen des herannahenden Alters. Trotzdem Haltung und Kleidung von vollkommenster Schlichtheit sind, ist hier eine malerische Wirkung von äußerster Kraft erzielt.

Nach S. Haden 1895 S. 33 in Elsbroeck, der Besitzung von Six, entstanden; ebenso seit 1645 die Nummern B. 112, 120, 208, 231, 278, 285 und vielleicht 74.

23 **Selbstbildnis mit dem Federbusch** (R. au sabre et à l'aigrette; von Bartsch nach dem II. Zustande R. dans un ovale benannt). Kniestück (später zum Brustbild im Oval verkleinert) nach rechts, in polnischer flacher Pelzmütze mit Reiherfeder und polnischem Mantel nebst Halsberge: die Linke auf ein gebogenes Schwert gestützt, die Rechte in die Hüfte gestemmt: auf seiner rechten Wange neben der Nase eine Warze.

(W. 23, Bl. 232, M. 111, D. 23, H. 110)

Bez. Rembrandt f. 1634 (vom II. Zustande an) 131 : 108 mm

I Kniestück, von der großen Platte 197 : 162 mm *(Abb. R. 88).*
II Brustbild im Oval, mit vier Ecken; von der verkleinerten Platte.
III Die Ecken entfernt und das Oval jetzt regelmäßig.
IV Überarbeitete Neudrucke (London 1816 und 1820).
Ein IV. Zustand von Middleton (Brustbild im Rechteck) ist nicht wiedergefunden worden.

Von dem I. Zustand sind nur vier Abdrücke bekannt.
Die bei der Verkleinerung erfolgte Überarbeitung (II) hält Middleton nicht für eine Arbeit Rembrandts. Dr. Sträter dagegen ist der entgegengesetzten Ansicht und meint nur, Rembrandt sei bei der Überarbeitung, namentlich des Mantels, zu weit gegangen.
Wegen der auf der rechten Backe befindlichen Warze, die auf keinem anderen Selbstbildnisse Rembrandts zu sehen ist, schied Blanc das Blatt aus der Zahl der Selbstbildnisse aus. Doch wird es sich hierbei wohl bloß um eine willkürliche Zutat gehandelt haben. Auch nach S. Haden 1895 S. 23 kein Selbstbildnis.

Nach Six 1909 nicht überzeugend, daß es den 1587 geborenen Leutnant-Admiral Jonker Philips van Dorp darstelle, dessen Bildnis von Rembrandt gemalt, die Liechtenstein-Galerie in Wien bewahrt.

24 Selbstbildnis in Pelzmütze und Pelzrock (R. au bonnet fourré et à l'habit blanc [?]). Brustbild ohne Hände etwas nach rechts. Kopf mit Blick ebenso: die Beleuchtung fällt von links: links sieht man die Locken auf die Schulter herabfallen: das Gewand ist da kaum angedeutet: ziemlich hohe Pelzmütze.

(W. 24, Bl. 226, M. 27, D. 24, H. 29)

Bez. RL 1630 61 : 52 mm

I Ohne Schlagschatten, wie der folgende; mit der Bezeichnung unten. Von der größeren Platte; 92:70 mm *(Abb. R. 92).*

II Die Platte verkleinert; mit Bezeichnung oben.

III Der Schlagschatten hinzugefügt; eine Diagonalschattenlage im Hintergrund links unten.

IV Das Untergewand mit horizontalen radierten Strichen schattiert.

V Dasselbe nochmals mit der Kaltnadel überarbeitet.

Ursprünglich ohne Mütze gedacht (s. auch A. Jordan im Repertor. XVI [1893] 301). Die beiden ersten Zustände zeigen einen ganz anderen Ausdruck als die späteren. — Der I. nur in Amsterdam.

Die Überarbeitungen mit dem Stichel vom III. an, wobei das rechte Auge verändert und der ursprünglich gedrückte Ausdruck in einen ziemlich nichtssagenden verwandelt worden ist, sind vielleicht nicht auf Rembrandt selbst zurückzuführen.

Rovinski (Les élèves de Rembrandt, Abb. 286) reiht das Blatt, wohl nur infolge eines Versehens, dem Werke Vliets ein.

Nach Holmes Nr. 29 wurden, nach schwacher Vorätzung, Kappe, Kleid und Dunkelheiten der Haare erst bei einer zweiten Ätzung hinzugefügt.

Nach Coppier 1917 S. 30 von Rembrandt und Lievens gemeinsam gearbeitet und daher mit R L. ohne Bindestrich bezeichnet; ebenso B. 142, 262, 292, 294, 321 und 349.

25 Selbstbildnis, düster blickend (R. aux yeux louches). Brustbild ohne Hände nach rechts, Blick ebenso, Kopf etwas mehr nach vorn: die scharfe Beleuchtung von links läßt aus seiner linken Gesichtshälfte überhaupt nur das Weiß vom Auge erkennen: volles wirres Haar: Pelzkragen am Rock.

(W. 25, Bl. 220, M. 49, D. 25, H † 60)

Bez. RHL 1631 50 : 43 mm

I Wie der folgende von der größeren Platte; 59:55 mm. Mit einigen weißen Stellen auf seiner linken Backe *(Abb. R. 97).*

II Diese Fehlstellen überarbeitet.

III Die Platte verkleinert. Die Bezeichnung weggeschnitten.

Bartsch unterschied noch nicht den I. und II.

Schülerarbeit. — Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 288) unter Vliet eingereiht. Middleton ist der Ansicht, daß wenigstens der I. Zustand, der sich im Britischen Museum, in Berlin und in Haerlem befindet, ein Werk Rembrandts sei. — A. Jordan (Repertor. XVI [1893] 302) erwähnt die Möglichkeit, daß es sich hierbei um die Überarbeitung einer ursprünglich viel feineren Platte handle, da der jetzige I. Zustand so grob erscheine, wie sonst ein IV. oder V. (so auch Hind).

Nach Holmes Nr. 60 vielleicht von Vliet.

26 Selbstbildnis mit der flachen Kappe. Brustbild ohne Hände nach rechts, Kopf mit Blick in scharfer Wendung nach vorn: flaches, links überhängendes Barett: Mantel über geschlitztem Wams: Beleuchtung von rechts, die auf den Hintergrund links einen Schatten wirft.

(W. 26, Bl. 216, M. 133, D. 26, H. 157)

Bez. Rembrandt f. Um 1638 95:61 mm

I Die Bezeichnung und Jahrzahl auf den Abdruck des Brit. Mus. vorhanden, doch kaum zu entziffern (Hind) *(Abb. R. 101).*
II Die Bezeichnung von fremder Hand aufgesetzt (Hind).
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin Beaumont (1906).

Die Jahrzahl 163.., die Vosmaer auf dem Amsterdamer Abdruck von I deutlich gesehen haben will, ist daselbst nicht zu finden. Derselbe Vosmaer betrachtet das Blatt mit Unrecht als zweifelhaft.

Hind rügt eine gewisse Trockenheit des Blattes.

27 Selbstbildnis mit dem Haarschopf (R. aux cheveux crépus et au toupillon élevé). Brustbild ohne Hände nach rechts, Kopf mit Blick nach vorn: glattrasiert und sehr jung: weicher, kleiner weißer Umlegekragen: das wilde, volle Haar beschattet die Augen ganz: das Licht fällt von links: mit Unterrand.

(W. 27, Bl. 205, M. 26, D. 27, H. 3)

Bez. RH (?) 1630. Doch ist die schwache Bezeichnung und Datierung wohl später aufgesetzt. — Das Blatt scheint 1628 entstanden zu sein 90:72 mm

Nur im Britischen Museum, in Haerlem und in der Wiener Hofbibliothek.

ALTES TESTAMENT

28 **Adam und Eva.** In der Mitte Eva nackt, von vorn gesehen, hält den Apfel in beiden Händen und blickt herüber zu Adam, der nackt auf einem Felsstück links sitzt und wie warnend die Rechte erhebt. Die Schlange als Drache auf dem Baum rechts. Im Hintergrund rechts ein Elefant.

(W. 35, Bl. 1, M. 206, D. 35, H. 159)

Bez. Rembrandt f. 1638 164:115 mm

I Vor der Überarbeitung
II Der Umriß des Erdhügels hinter Adam mit dem Stichel bestimmt umrissen *(Abb. R. 107).*

Der III. Zustand bei Blanc und Dutuit ist auf eine Zufälligkeit des Drucks zurückzuführen. In dem Basanschen Receuil nur eine alte, täuschende Copie, nicht Neudrucke.

Der I. Zustand nur in der Wiener Hofbibliothek und im Britischen Museum. Auf letzterem Abdruck (von Verstolk) links ein Baumstamm von Rembrandt mit Kreide eingezeichnet. Diese Änderung im II. Zustand nicht verwendet.

Amand-Durand gibt die täuschende Kopie wieder; ebenso Blanc in der Ausgabe von 1873 (in der von 1880 dagegen das Original).

Sehr gute Charakteristik der Behandlung des Nackten bei Blanc. Die Prägnanz der Körperbehandlung ist auf Rechnung des technischen Versuchs zu setzen, Stichähnlichkeit hervorzubringen (Max Eisle, Die Landschaften Rembrandts, Münster 1918, S. 113).

Für den Elefanten die Zeichnungen von 1637 bei G. Salting in London und in der Albertina zu vergleichen. Desgl. im Britischen Museum (Lippm. 118). Weitere Zeichnungen H. de Groot 1468 oder 1469 und 1089 (jetzt P. Morgan).

Bemerkenswert als vorübergehender Versuch, mit Hilfe rundlicher Kreuzlagen eine dem Stich ähnliche geschlossene Behandlung zu erzielen.

Die Darstellung ist nicht als eine Parodie zu fassen, sondern als die Wiedergabe des ersten Menschenpaares in einem noch halb tierischen, jedoch der Vervollkommnung fähigen Zustande.

In de Jonges Inventar Nr. 17. — Nach Singer S. 784 schon in dem frühesten uns bekannten Zustand von fremder Hand überarbeitet.

29 Abraham die Engel bewirtend. Am Tisch auf einem Altan vor dem Hause links sitzen drei Gestalten, die weißbärtige mittlere mit orientalischem Kopfputz und Becher in der erhobenen Rechten, jene rechts mit Flügeln. Etwas unterhalb steht Abraham rechts, demütig, die Linke auf eine Kanne gelegt. An der Steinbrüstung hinten ein Knabe. Hinter der Tür links Sarah.

(W. 36, Bl. 2, M. 250, D. 36, H. 286)

Bez. Rembrandt f. 1656 160:131 mm

Die frühen Abzüge voll Grat, auf japanischem Papier *(Abb. R. 108)*.

Ein dieser Darstellung ähnliches, von 1646 datiertes Gemälde befand sich nach Smith (Nr. 2) seinerzeit in England.

Hofstede de Groot glaubt den Einfluß indischer Miniaturen hier zu erkennen; der von vorn gesehene Engel hat tatsächlich etwas Befremdendes. Im Jahrbuch d. K. Preuß. Kunstsamml. XV, 177 f. teilt er mit, daß eine getuschte Federzeichnung Rembrandts nach einer indo-persischen Deckfarbenmalerei, vier Orientalen unter einem Baume sitzend, in der Sammlung Malcolm, jetzt im Brit. Mus. (1767 von S. Watts gestochen), tatsächlich das Prototyp dieser Radierung bilde. Abb. bei Sarre im Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 146.

Nach J. Veth, Rembrandt und die italienische Kunst (Art. 15 [1912] S. 467) die Architektur nach den Loggien Raphaels; der kleine Ismael aus dem Triumph der Galathea.

30 Hagars Verstoßung. Die Verstoßene hält ein Tuch an die Augen und geht mit dem reich gekleideten Ismael nach rechts ab. Abraham in der Mitte, mit dem rechten Fuß auf der Stufe weist sie fort. Von der oberen Stufe läuft ein Hund herab: durch die Tür links sieht man den kleinen Isaak und auf dem Fensterbrett gelehnt, jenseits der Tür, die Sarah.

(W. 37, Bl. 3, M. 204, D. 37, H. 149)

Bez. Rembrandt f. 1637 126:97 mm

I Vor den Retuschen.

II Mit einer deutlichen senkrechten und einer nach links fallenden Kreuzlage am Kopf Ismaels; mit Retuschen an der Schattenseite des Kleides der Hagar, am Schlagschatten, an der Pelzverbrämung und der rechten Schulter Abrahams (Kat. Lanna II Nr. 7813).

Mit einiger Kaltnadelarbeit *(Abb. R. 109)*.

Gegenseitige Zeichnung im Britischen Museum, H. de Groot 865, Studie zu der Radierung, doch vielfach von ihr abweichend.

Valentiner S. 29 meint, das Kind könne Rembrandts, am 15. Dez. 1635, getaufter Sohn Rumbartus sein.

31 Hagars Verstoßung. Auf einer Art Terrasse steht Abraham links und wendet sich schon dem Haus zu; Hagar rechts mit gebeugtem Haupt. Sie geht nach rechts ab mit Ismael der zwischen beiden steht und nochmals nach Abraham zurückblickt. Im Fenster oben links die Sarah.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 305*)

Nicht von Rembrandt *(Abb. R. 110)* 81:51 mm In Amsterdam

32 Hagars Verstoßung. Abraham steht in einer Landschaft von vorn gesehen, etwas links in der Mitte und blickt nach rückwärts rechts, wo die kleinen Figuren der scheidenden Hagar und Ismael sich befinden.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 306)

In Amsterdam 73 : 53 mm

Nicht von Rembrandt *(Abb. R. 111)* — Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 163) unter Lievens eingereiht.

Hind wird dabei an B. 146 erinnert.

33 Abraham Isaak liebkosend. Abraham sitzt im Freien nach rechts und legt seine Rechte kosend dem kleinen Isaak ums Kinn. Letzterer steht zwischen Abrahams Knien, blickt lebhaft nach rechts und hält einen Apfel in der Linken.

(W. 135*, Bl. 4, M. 203, D. 38, H. 148)

Bez. Rembrandt f. Um 1637 117 : 90 mm

I Vor dem Stichelglitscher *(Abb. R. 112)*.
II Retuschiert mit dem Stichelglitscher über der Schulter des Kindes. (Dutuit sah darin irrigerweise das Kennzeichen eines frühern Zustandes.)
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Mit einiger Kaltnadelarbeit.
Middletons Vermutung, daß das Blatt von Bol herrühre, erscheint grundlos.
A. Jordan (Repertor. XVI [1893] 301. Anm.) meint, das Blatt sei auf Grund einer Zeichnung in der Albertina (Braun 672) eher als Jakob und Benjamin zu bezeichnen. Dagegen schon in De Jonges Inventar Nr. 25 als „Vader Abraham spelend met sijn soon“ bezeichnet.

34 Abraham mit Isaak sprechend. Abraham, sich nach rechts vorbeugend und die Linke mit gestrecktem Zeigefinger erhebend, spricht eindringlich mit dem Knaben Isaak rechts, der das Bündel Holz, das er fürs Opferfeuer herbeigebracht hat, mit beiden Händen faßt.

(W. 38, Bl. 5, M. 220, D. 39, H. 214)

Bez. Rembrandt 1645 160 : 131 mm

I Alte Drucke
II Überarbeitete Neudrucke: Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Dutuits I. Zustand besteht nur darin, daß der Plattenrand uneben, die obere rechte Ecke spitz und der Grund nicht gereinigt ist *(Abb. R. 114)*.

Teilweise mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt.
Ähnliche Federzeichnung in Stockholm (Kruse I 3).
Dieses Blatt bezeichnet bei Rembrandt den Beginn einer reicheren, mehr farbigen Darstellungsweise.

Nach Singer S. 286 zweifelhaft.

35 Abrahams Opfer. Isaak kniet nach rechts vor dem Opferbecken, des Streichs gewärtig. Abraham, barhäuptig, das Opfermesser in der Linken, bedeckt Isaaks Gesicht mit der Rechten, auf die der hinter ihm stehende Engel seine hemmende Rechte legt. Unten rechts ein Packesel und zwei Männer.

(W. 39, Bl. 6, M. 246, D. 40, H. 283)

Bez. Rembrandt f. 1655 158 : 133 mm

Die frühen Abdrücke voll Grat *(Abb. R. 115)*.
Rembrandt hat hier den Stoff, von allen seinen Vorgängern abweichend, in durchaus originaler Weise erfaßt. Es ist eine seiner am meisten abgerundeten Schöpfungen. Bei ungemein packender Auffassung des Momentanen ist der Gegenstand mit tiefster Innerlichkeit dargestellt und wirkt monumental durch die Größe und Schlichtheit der Schilderung.

Nach Valentiner S. 59 stellt hier Titus den jungen Isaak dar.

36 Vier Darstellungen zu einem spanischen Buche. a) Die Statue Nebukadnezars. Die Statue, mehr einem lebenden Menschen gleich, steht von vorn gesehen auf einem zylindrischen Untersatz und blickt nach rechts herab. Die Rechte hinterm Rücken, die Linke vorn, beide an den Hüften: die Beine zerbrochen. In den späteren Zuständen gewahrt man oben eine Mauernische und rechts unten eine Erdkugel. 99 : 76 mm

b) Die Jakobsleiter. Die Leiter, einer Holztreppe gleich, steigt nach oben rechts: dort ein Engel in Rückenansicht. Neben diesem ein zweiter, der herabblickt auf Jakob, der auf einer Stufe mit dem Kopf nach rechts liegt. Links von Jakob kniet ein dritter Engel. 106 : 69 mm

c) David und Goliath. Der Riese kommt von links her, mit Schild in der erhobenen Rechten. Etwas rückwärts rechts David im Begriff den Stein zu schleudern. Zwischen dem Vordergrund und der Bergwand die Köpfe der tieferstehenden, aufgeregten Juden. 106 : 74 mm

d) Die Vision Daniels (nach Dutuit; nicht diejenige Ezechiels, wie bis dahin angenommen worden war). Oben beten im Kreis die himmlischen Scharen das unter einem Baldachin befindliche Allerhöchste Wesen an: unten phantastisches Getier, links eine stehende Löwen-Chimäre, rechts ein Tier mit Elengeweih. 97 : 76 mm

(W. 40, Bl. 8, M. 247, D. 47, H. 284)

Bez. Rembrandt f. 1655, auf jeder der vier Darstellungen.

Zu dem in dem gleichen Jahre erschienenen Buche seines Freundes Manasse ben Israel: Piedra gloriosa.

Drei Zustände der unzerschnittenen (279 : 160 mm) Platte (der I. war Bartsch noch unbekannt).
I a) ohne die Bezeichnung; die obere rechte Ecke ganz weiß *(Abb. R. 118)*. Nur ein Abdruck dieses (oberen linken) Teils der Platte (in Paris) bekannt, aber keine Abdrücke der ganzen Platte.

II a) Die Statue, wie im vorigen, sowohl am Ober- wie am Unterschenkel gebrochen, doch bereits mit der Bezeichnung; b) nur der obere Teil der Leiter sichtbar; c) der Umriß des Berges rechts unterbrochen; d) die zwei schrägen Linien links von der Wolke oben links reichen nicht bis an die linke Einf.-Linie *(Abb. R. 116)*.

III a) nur die Unterschenkel der Statue gebrochen; b) auch der untere Teil der Leiter sichtbar; c) der Umriß des Berges rechts zusammenhängend; d) die beiden Linien reichen bis an die linke Einf.-Linie oben *(Abb. R. 117)*.

Zustände der einzelnen Darstellungen nach der Zerschneidung der Platte:

a) IV Das Stirnband zeigt zwei Falten statt einer (Bartsch noch unbekannt).
V Mit eingestochenen Völkernamen auf den Gliedern.

b) I und II = unzerschnitten II und III.
III Nicht nur die Seitenstangen sondern auch die Sprossen der Leiter bis nach unten fortgeführt.

c) I und II = unzerschnitten II und III.
III Von der kleinen Platte, aber vor der Kreuzschraffierung auf IV.
IV Auf der Mitte des Schildes eine Kreuzschraffierung. Rovinski IV wäre V, wird aber von ihm selbst als Fälschung bezeichnet.

d) I und II = unzerschnitten II und III.
III Von der zerschnittenen Platte, sonst keine Unterschiede.

Von der unzerschnittenen Platte sind nur wenige Abzüge gemacht worden, meist auf japanischem Papier, auch auf Pergament. Abdrücke des mit der kalten Nadel überarbeiteten II. Zustandes im Britischen Museum (zwei, deren einer auf Pergament), in Amsterdam, in der Albertina (auf Pergament), bei Baron Edm. Rothschild.

Auf dem Abdruck des IV. Zustandes von a, in Paris, hat Rembrandt die Namen, die im V. eingestochen sind, eingeschrieben.

Den zahlreichen und durchgreifenden Veränderungen nach zu schließen, die die Darstellungen erfahren, scheinen sie den Beifall des Verfassers des Buches nicht gefunden zu haben. Je ein Exemplar des Buches bei Dutuit und F. Murzay. — Später, Dutuits Vermutung zufolge erst nach Manasses Tod (1657), wurden veränderte Kopien dieser Blätter zur Illustrierung des Buches verwendet. — Exemplare des Buches, mit diesen Kopien, in den Sammlungen Didot, G. Solomon (London) und Kunsthalle Hamburg.

37 **Joseph seine Träume erzählend.** Fast in der Mitte steht der kleine Joseph mit herab- und vorgestreckten Armen und spricht den vorn links sitzenden Greis an. Vorn rechts sitzt eine Frau mit offenem Buch: rückwärts zehn weitere Gestalten, eine davon jenseits der Tür oben rechts.

(W. 41, Bl. 9, M. 205, D. 41, H. 160)

Bez. Rembrandt*) f. 1638 108 : 81 mm

I Mit der Strichlage zwischen der Backe der lesenden Frau und dem Arm des Joseph. Wie der folgende mit dem weißen Gesicht des Mannes im Turban in der Mitte. Bei Dutuit und Baron Edm. Rothschild.

II Die Strichlage entfernt *(Abb. R. 131)*.

III Das Gesicht des Mannes im Turban sowie der Vorhang darüber ganz beschattet.

IV Überarbeitete Neudrucke, Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

---

*) Der Bostoner Katalog (Museum of Fine Arts, Print Department. Exhibition of the Etched Work of Rembrandt . . . Boston 1887, 80) Nr. 158 glaubt „Rembrant" lesen zu sollen.

Der Zustand mit dem unbeschatteten Gesicht (au visage blanc, I und II) war zu Rembrandts Zeit als Merkwürdigkeit sehr gesucht.
Gegenseitige Ölskizze, grau in grau, datiert 163. (nach Bode, Studien, um 1633) in der Sammlung Six zu Amsterdam, sehr breit auf die Gesamtwirkung hin behandelt, voll Ausdruck und Leben. In der Komposition im wesentlichen übereinstimmend, doch in den Stellungen der Figuren teilweise anders. Die Radierung, nach Vosmaers Bemerkung, noch lebendiger und geschlossener in den Beziehungen der Figuren zueinander.
Prächtige gegenseitige Rötelstudie von 1631 zu dem sitzenden Jakob im Berliner Kabinett; eine zweite Rötelstudie nach demselben Modell ehemals in der Sammlung Mitchell; eine dritte, Kniestück leicht nach rechts gewendet, bezeichnet RHL 1630, in der ehemaligen Sammlung Heseltine in London; eine vierte Studie, in schwarzer Kreide, im Teijler-Museum in Haerlem.

Bode im Rembrandtwerk III 34 meint, das Blatt sei von einem Schüler nach der Grisaille Rembrandts bei Six begonnen worden, dann unfertig liegen gelassen, bis Rembrandt es 1638 vollendet.

38 **Jakob den Tod Josephs beklagend.** Jakob sitzt auf der Steinbank vor seiner Haustür und hebt die Hände klagend empor. Der rechts vor ihm kniende Sohn zeigt das blutige Gewand, ein anderer zwischen beiden weist nach rechts: aus der Türe links kommt eine alte Frau.

(W. 42, Bl. 10, M. 189, D. 42, H. 104)

Bez. Rembrandt. van. Rijn. fe. — Um 1633. (Hind meint, die Jahrzahl 1633 befinde sich scheinbar unter den Schatten in der rechten unteren Ecke.) 108 : 79 mm

I Alte Abdrücke *(Abb. R. 134)*.
II Überarbeitete Neudrucke (London 1816 und 1820).
Im Britischen Museum ein Gegendruck.

Vielfach, doch mit Unrecht, angezweifelt. Middleton meint, das Blatt könne von Vliet sein. Doch entspricht die Stechweise wenig der Vlietschen.
Rembrandt, der das Blatt unter seinem Namen ausgehen ließ, wird auch dessen Ausführung in der Hauptsache überwacht haben.

39 **Joseph und Potiphars Weib.** Auf dem Himmelbett rechts ausgestreckt, ihre Blöße schamlos zeigend, liegt die Potiphara und faßt Joseph am Mantel. Mit abweisender Gebärde stellt sich Joseph an, nach links zu enteilen.

(W. 43, Bl. 11, M. 192, D. 43, H. 118)

Bez. Rembrandt f. 1634 91 : 115 mm

I Die Rückwand des Bettes rechts durch starke Linie abgerundet.
II Die Rückwand des Bettes rechts eckig: retuschiert *(Abb. R. 137)*.
III Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?).
IV Weiter überarbeitet: das Oval auf dem Bettpfosten zeigt auch wagerechte Linien; Bernard, Alvin-Beaumont [(1906).

Der Hintergrund wirkt im II. Zustande schwer.

40 Der Triumph des Mardochäus. Aman verweist das viele herumstehende Volk auf Mardochäus, den er im Triumph hoch zu Roß nach links führt. Oben rechts sieht man Ahasver und Esther auf einem Balkon. Die Szene spielt sich vor einem reichen Tor ab, durch das man auf einen Kuppelbau blickt.

(W. 44, Bl. 12, M. 228, D. 48, H. 172)

Um 1640 oder später (Middleton 1651) 176:216 mm

I Alte Abdrücke *(Abb. R. 139)*.
II Überarbeitete Neudrucke: der Bart Mardochäi von kurzen Strichen eingefaßt (Blanc).

Über leichter Vorätzung mit der kalten Nadel gearbeitet.
Die ganz frühen Abdrücke leicht fleckig und klatschig, weil mit Grat überladen (wie der I. Zustand des Hundertguldenblatts).
Der Bostoner Ausstellungskatalog, Nr. 171, glaubt in den beiden Personen auf dem Balkon Rembrandt und dessen Frau zu erkennen, doch wohl ohne Grund.

41 David betend. Er kniet nach links, die Ellbogen auf ein Himmelbett gestützt. Vorn liegt am Boden querüber die Harfe. Rechts von David neben dem Bett ein Sessel mit einem Buch darauf.

(W. 45, Bl. 13, M. 232, D. 44, H. 258)

Bez. Rembrandt f. 1652 140:95 mm

I Mit einer kleinen weißen Stelle oben am linken Rande *(Abb. R. 140)*.
II Diese Stelle überarbeitet.
III Mit Glitscher auf Davids Rücken (Hind).
IV Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Die Rötelskizze im Louvre (Lippm. 152), mit einigen kühnen Strichen in Schwarz in den Schatten, die Dutuit mit diesem Blatt in Verbindung bringt, gehört den dreißiger Jahren an und stellt den heiligen Hieronymus dar.

42 Der blinde Tobias. Der Greis tastet sich nach links, den Stock in der Linken: zu seinen Füßen spielt ein Hund. Im Raum hinten eine Tür links, und rechts ein großer Herd, in dem Fische räuchern. Vor dem Herd ein Lehnstuhl und vor diesem ein Rad am Boden.

(W. 46, Bl. 15, M 226, D. 45, H. 252)

Bez. Rembrandt f. 1651 162:122 mm

Bei Middleton und Dutuit zwei Zustände, die jedoch nur auf Zufälligkeiten des Drucks beruhen. — Rovinskis zwei Zustände beruhen nur darauf, daß in seinem I. der Grund noch ungereinigt ist *(Abb. R. 142)*.

Frühe Drucke mit Grat.

Nach S. Haden 1895 S. 19, nach M. von Heemskerck.

43 Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend. Links knien der alte und der junge Tobias, sowie des letzteren Frau; dahinter steht die Frau des alten. Zwischen den Männern sehen wir das Hündchen und in der oberen Ecke rechts nur noch den Unterkörper des verschwindenden Engels Raphael. Unten rechts Tobias' Reisegepäck und sein Esel. Aus dem Fenster ganz links schaut eine Frau.

(W. 48, Bl. 16, M. 213, D. 46, H. 185)

Bez. Rembrandt f. 1641 104:153 mm

I Die senkrechten Striche ganz oben links reichen nicht ganz bis an den linken Rand; ebenda 3 cm von dem linken Plattenrand ein Ätzfleck.

II Der Ätzfleck durch eine nach rechts geneigte Diagonallage gedeckt: die senkrechten Striche verstärkt und nach links vermehrt.

III Überarbeitete Neudrucke (mit kurzen, fransenartigen Strichen unterhalb der Steine unten links) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Die von Rovinski dem Watelet zugeschriebene Überarbeitung müßte, wenn sie bestände, vor III sein. Sie wird wohl mit III zusammenfallen.

In einigen Schattenteilen die kalte Nadel zu Hilfe genommen.

Der I. Zustand ist der einzige, der das Blatt in seiner farbigen Wirkung ganz zur Geltung kommen läßt.

Die von Blanc wiedergegebene Federzeichnung gehört nicht zur Radierung; ein Gemälde gleichen Inhalts von 1637 im Louvre.

Bol benutzte die Figur des jungen Tobias in seiner Radierung des Gideon, B. 2.

Nach S. Haden nach M. von Heemskerck.

NEUES TESTAMENT

44 Die Verkündigung an die Hirten. Nachtstück. Durch die Wolken oben links bricht mit vielen Putten das übernatürliche Licht und fällt an einem großen, stehenden Verkündigungsengel vorbei auf den Boden vorn, wo es die Herden und Hirten so erschreckt, daß sie nach allen Richtungen fliehen. Nur ein Hirt bleibt stehen. Im Hintergrund reiche Landschaft.

(W. 49, Bl. 17, M. 191, D. 49, H. 120)

Bez. Rembrandt f. 1634 261 : 218 mm

I Unvollendeter Probedruck vor der Bezeichnung.
II Mit der Bezeichnung. Der obere Teil des Baumstumpfs in der Mitte noch nicht mit einer Strichlage überzogen. (Eine weitere Veränderung dieses Zustandes, die Blanc nach Wilson als III. anführt, ist nicht vorhanden, sondern besteht nach Hind nur in einer Fälschung im Britischen Museum) *(Abb. R. 150)*.
III Mit dieser Strichlage (Bl. IV).
IV Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin Beaumont (1906).

Der Probedruck (I), nur in Dresden und im Britischen Museum, mit bloß angelegten Figuren (Abb. R. 149), zeigt einen ganz anderen Lichteffekt als die beiden folgenden. Die vom Himmel ausströmende Helligkeit ist auf ihm noch ungleich größer, woher auch der ganze untere Teil, namentlich der Baumstumpf sowie der Zaun dahinter, ganz hell beleuchtet erscheinen. Diese Stärke der Lichtgegensätze scheint nicht bloß in dem Umstand begründet zu sein, daß die Arbeit noch nicht weiter gediehen war, sondern auf einer ursprünglichen Absicht zu beruhen. — Rembrandts ungemeine Treffsicherheit läßt sich aus dem Umstande ermessen, daß er in den späteren Zuständen die hier scheinbar flüchtig hingeworfenen Umrisse der stark bewegten Tiere ohne die geringste Änderung beibehielt, indem er sie einfach nur ausfüllte.

Im II. Zustande, der noch nicht ganz vollendet ist (im Britischen Museum, in Amsterdam und in der Wiener Hofbibliothek), ist das Licht auf die beiden entgegengesetzten Ecken, links oben und rechts unten, konzentriert.

Im III. Zustand ist der Vordergrund, und wohl auch manches in der Ferne, mit dem Grabstichel abgetönt. In den guten Abdrücken sind die Bogen der Brücke sowie die Landschaft links jenseits des Wassers noch deutlich zu sehen. Als das schönste Exemplar dieser Abdrucksgattung bezeichnet Dutuit das im Besitz des Barons Edm. Rothschild in Paris befindliche, das 1877 im Burlington-Club ausgestellt war und ehemals St. John Dent gehört hatte.

Dieses Blatt ist das Meisterwerk Rembrandts aus der Mitte der dreißiger Jahre. Zum erstenmal verwendet er hier in bewußter Weise das Halbdunkel, und zwar so, daß er die Komposition auf dem Gegensatze des Lichts zum Dunkel aufbaut.

45 **Die Anbetung der Hirten, mit der Lampe** (La nativité). Maria sitzt in der Mitte mit dem Kind an ihrer rechten Seite. Neben ihr Joseph und ganz rechts Ochs und Esel. Die Hirten links, mit Frauen und Kind, einer mit einem Dudelsack, blicken über einen Verschlag auf das Kind herab.

(W. 50, Bl. 18, M. 238, D. 50, H. 273)

Bez. Rembrandt f. — Um 1654 106 : 129 mm

I Mit einer weißen Stelle am Oberrande über der gehörnten Kuh *(Abb. R. 153)*. — Die ersten Abzüge noch mit spitzen Ecken (Dr. Sträter).
II Diese Stelle überarbeitet.
III Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Blanc hält das Blatt für unvollendet. Es fragt sich aber, ob der Künstler es nicht absichtlich in diesem Stande belassen hat, da der starke, freilich durch das bescheidene Lämpchen nicht genügend begründete Lichteffekt sich als besonders günstig erweist. — Man muß das Blatt in ganz zarten Exemplaren des I. Zustandes, wie z. B. dem des Britischen Museums, sehen. Dieses Blatt bildet zusammen mit B. 47, 55, 60, 63 und 64 eine Folge von Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi, die schlicht und lieblich in der Auffassung und zugleich mustergültig durch die Durchsichtigkeit der Technik sind.

46 **Die Anbetung der Hirten, bei Laternenschein.** Nachtstück. Maria liegt rechts im Stall, das Kind neben ihr, und Joseph ganz rechts liest in einem Buch. Von links kommt das Hirtenvolk herein: der vorderste Mann hält in seiner herabhängenden Rechten eine Stallaterne.

(W. 51, Bl. 19, M. 230, D. 51, H. 255)

Um 1652 149 : 196 mm

I Wie die drei folgenden, ohne den Plankenzaun. Das Kissen noch teilweise weiß; helles Licht hinter Josephs Kopf.
II Das Kissen ganz mit Strichlagen bedeckt; das Licht gedämpft.
III Mit schmalem Stirnband am Kopfe der Maria; Josephs Hut zur Pelzmütze geworden *(Abb. R. 156)*.
IV Der obere Umriß des Ärmels der Maria mittels eines doppelten statt eines einfachen Striches gebildet.
V Mit dem Plankenzaun und Zusätzen am Kissen (Hind).
VI Etwa 7 gebogene Striche auf dem Kissen über dem Kopf des Kindes hinzugefügt.
VII Der Plankenzaun ist ganz deutlich geworden.
VIII Der Plankenzaun kaum noch zu erkennen; neue senkrechte Striche auf dem Gesicht Marias.
IX Überarbeitete Neudrucke bei Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Bartsch trennt I — IV noch nicht.

Anfangs (I) war das Licht hinter Joseph zu stark (Abb. R. 155); das wurde im II. gedämpft; im III. ist der Lichteffekt am einheitlichsten durchgeführt (Abb. R. 158, verkleinert).
Vom IV. an, also noch vor Anbringung des Plankenzauns, vergröbern sich die Überarbeitungen, die Middleton mit Recht nicht mehr Rembrandt zuschreibt.

47 **Die Beschneidung, in Breitformat.** Maria hockt am Boden mit gefalteten Händen: hinter ihr lehnt eine Frau über den Verschlag und links sieht man Leiter, Krippe usw. Rechts von Maria hält Joseph das Christkind auf dem Schoß, während der Priester die Beschneidung vornimmt. Über und hinter dem Priester mehrere Zuschauer: ein tiefer Schatten fällt über die Gestalten rechts.

(W. 52, Bl. 20, M. 239, D. 52, H. 274)

Bez. Rembrandt f. 1654 97 : 144 mm

I Mit einer weißen Stelle in der Mitte des Oberrandes und unter der Bezeichnung (die ersten Abzüge mit spitzen Ecken) (*Abb. R. 162*).
II Die weißen Fehlstellen überarbeitet.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
In einem nicht gleichmäßig ausgedruckten Zustand der Folgen Sträter-Davidsohn erblickte Hind irrigerweise einen Zwischenzustand.

Zu der Folge B. 45 usw. gehörend.

48 **Die kleine Beschneidung.** Ein Priester links hält das schreiende Christkind, während ein zweiter, der rechts sitzt, es beschneidet. Ein dritter mit Bischofsstab steht im Hintergrund vor dem rauchenden Altar. Maria kniet ganz vorn rechts und Joseph sowie Volk stehen andächtig herum.

(W. 53, Bl. 21, M. 179, D. 53, H. 19)

Um 1630 88 : 63 mm

Hind führt Abzüge mit Grat am Munde des Kindes an (*Abb. R. 164*).

Gehört mit zwei anderen Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi, B. 51 und 66, zusammen. Alle drei streben eine bildmäßige Geschlossenheit an, als wenn sie nach Gemälden gefertigt wären.
Der Priester ähnlich dem Hohenpriester auf dem Bilde bei Alb. Lehmann in Paris (Bode Nr. 42). Für die Mittelgruppe wohl der Stich von Henr. Goltzius benutzt (Valentiner S. 107).

Nach Coppier 1917 S. 31 von einem Mitschüler unter Rembrandts Beteiligung, wie B. 51, 121, 164, 174, 179, 190, 191, 198, 260, 292, 294, 304, 315, 321, 343, 348, 349, 374.

49 **Die Darstellung im Tempel, im Breitformat.** Im gewölbten Raum erstreckt sich eine Menge Menschen von vorn rechts nach links hinten. Vor ihnen kniet vorn rechts Simeon mit dem Christkind auf den Armen nebst Maria und einer anderen Frau. Auf

diese Gruppe schreitet Hanna, einen Krückstock in der Linken, zu, der hl. Geist ihr zu Häupten. Auf Stufen vorn links zwei Juden und ein Hund.

(W. 54, Bl. 22, M. 208, D. 54, H. 162)

Um 1639 (Michel um 1641) 216:290 mm

I Simeon barhäuptig *(Abb. R. 165).*
II Derselbe trägt ein Kalottchen. Mit einer rautenförmigen, weißen Stelle in der Mitte des Oberrandes. (Dutuit zerlegt diesen Zustand, nach dem Vorgange Claussins, in zwei, deren früherer jedoch nicht vorhanden zu sein scheint.)
III Die weiße Stelle überarbeitet; der Lichtstrahl von links oben jetzt stark herausgearbeitet.
IV Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Alle Schriftsteller, außer Rovinski, führen einen vierten (worauf, nach Bartsch, Simeon einen Turban trägt) an; doch scheint es sich hierbei um eine Fälschung zu handeln.

Das Blatt ist nicht ganz vollendet. In den Hauptfiguren mittels der kalten Nadel in Wirkung gesetzt. Doch ist die Radierung gleich im I. Zustande kraftlos, was Middleton auf die Natur des Metalls, nicht auf die Art der Arbeit zurückführt. Joseph schon hier mit dem Stichel überarbeitet. Im II. stark mit der kalten Nadel aufgearbeiteten Zustande ist der Bart Josephs wesentlich verkürzt.

50 Die Darstellung im Tempel, in Hochformat (dite en manière noire). Ein kniender Priester bringt einem zweiten, der rechts auf erhöhtem Sessel thront, das Christkind auf seinen Armen dar. In der Mitte rückwärts steht ein dritter, reichgekleideter Priester mit Stab in seiner Rechten. Vorn links die demütige Maria und Joseph hinter ihr.

(W. 55, Bl. 23, M. 243, D. 55, H. 279)

Um 1654 207:162 mm

Wesentlich Radierung, mit Zuhilfenahme des Stichels bei der Architektur links, der Decke des Kindes usw. *(Abb. R. 168).*
Bei den späteren Abdrücken (meist auf japanischem Papier) wurde die Farbe stark aufgetragen. Bildet mit B. 83, 86 und 87 eine Folge aus der Leidensgeschichte Christi, die zu den ergreifendsten Schöpfungen des Meisters gehört.

51 Die kleine Darstellung im Tempel (dite avec l'ange). Vor einer Menschenmenge rechts kniet Simeon mit dem Kind und ihm gegenüber Maria: ein Engel weist die von links herbeischreitende Hanna auf die Gruppe. Hinten rechts viele Leute auf den Stufen des Tempels. Ganz vorn links sieht man einen Teil von einem Krüppel mit Stelzbein.

(W. 57, Bl. 24, M. 178, D. 56, H. 18)

Bez. RHL 1630 104:79 mm

I Von der größeren Platte; 120:78 *(Abb. R. 169).*
II Die Platte, — doch nicht die Darstellung, — oben verkleinert.

Der erste, im Druck weit kräftigere Zustand in Amsterdam und im Britischen Museum. Gehört zu der Folge B. 48 usw.

52 Die kleine Flucht nach Ägypten. Joseph, den Stock in seiner Linken, führt den Esel nach links, auf dem Maria mit dem Kind (falsch, mit den Füßen nach rechts) sitzt: hinter ihr das Gepäck. Hinten links ein großer Baum; rechts geht die Landschaft in die Tiefe.

(W. 57, Bl. 25, M. 184, D. 57, H. 105)

Bez. Rembrandt inventor et fecit. 1633 90:63 mm

I Vor den folgenden Arbeiten *(Abb. R. 171).*
II Überarbeitet, links oben feine, horizontale (Roulette?) Strichlagen, die am linken Rand deutlich sichtbar sind: die Umrisse neu gezeichnet usw.

Im I. Zustande hatte sich die Ätzflüssigkeit ziemlich stark durchgefressen, wodurch der obere Teil das Aussehen einer Aquatinta-Arbeit erhielt.
Durch die, nicht von Rembrandt herrührende, Überarbeitung (II) wurde der Ausdruck der Maria hart und puppenhaft, namentlich in den Augen.
Seymour Haden S. 34 meint, das Blatt sei von Bol (der damals erst siebzehn Jahr alt war) nach einer Zeichnung Lastmans ausgeführt. Middleton läßt Rembrandt wenigstens die Komposition, während die Ausführung, seiner Ansicht nach, einem Schüler, vielleicht Bol, angehört. Dutuit dagegen läßt wiederum Rembrandt die Komposition nicht mit Bestimmtheit, glaubt übrigens in der Ausführung nicht Bols Hand zu erkennen.
Die Tatsache, daß von diesem Blättchen so viel gleichzeitige Wiederholungen vorkommen, zusammengenommen mit der klaren Bezeichnung, legt den Schluß nahe, daß es sich hier wirklich um eine Komposition des Meisters handle, die von den Schülern, vielleicht zu Übungszwecken, häufig wiederholt worden ist.
Wahrscheinlich rührt auch die Ausführung des I. Zustandes von Rembrandt selbst her (welcher Ansicht auch Dr. Sträter ist), wenngleich die Gesichtstypen nicht genau den bei ihm um diese Zeit üblichen entsprechen.

53 Die Flucht nach Ägypten, Nachtstück. Joseph, jenseits des Esels, führt ihn und hält eine Laterne in seiner Rechten. Maria sitzt falsch mit den Füßen nach rechts. Im Hintergrunde links nahes, rechts ferneres Gebüsch.

(W. 58, Bl. 26, M. 227, D. 58, H. 253)

Bez. Rembrandt f. 1651 126:110 mm

I Josephs rechte Hand weiß *(Abb. R. 173).*
II Dieselbe (sowie der Ärmel) mit einer horizontalen Strichlage bedeckt.
III Marias und Josephs Mantel ganz mit Kreuzlagen bedeckt, ebenso der Esel.
IV Der Himmel jetzt ganz mit Kreuzlagen bedeckt.
V Mit zarten Kreuzlagen (statt einer einfachen Strichlage) auf der rechten Hand Josephs, auf der Schnauze des Esels usw.
VI Überarbeitete Neudrucke bei Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Bartsch kannte nur zwei Zustände. Rovinski führt die ausführlichen Zustandsbeschreibungen aus dem Verst.-Verzeichnis Liphart, 1873, an.

Allein der I. Zustand (im Britischen Museum zwei Abdrücke, ferner je einer in Paris und in Dresden), worin (wie auch noch im II.) die ganze Gruppe durch die Laterne hell erleuchtet ist, scheint auf Rembrandt selbst zurückzugehen; denn die lieblos ausgeführte, wenngleich geringfügige Überarbeitung (II) zeigt nicht mehr seine Art.
Von dem II. Zustande gibt es auch Abdrücke mit Ton, die Maria als im Schatten befindlich erscheinen lassen (Abb. R. 175).
Vom III. Zustande an erscheint das Blatt als reines Nachtstück. Gegendruck im Brit. Mus. Dieses Blatt kommt außerdem in einer großen Zahl verschiedener Wirkungen der einzelnen Zustände vor, die allein durch den Auftrag der Druckerfarbe erzielt worden sind, je nachdem man die Farbe wie einen Tuschton auf dem Grunde stehen gelassen oder sie weggewischt hat. In de Jonges Inv. Nr. 48.
Bekannte Fälschungen bilden die Herstellung einer Mondsichel, durch Anbringung eines in solcher Form ausgeschnittenen Stückchens Papier auf der betreffenden Stelle der Platte; sowie die Verwendung der rechten oberen Ecke der kleinen Erweckung des Lazarus B. 72 oder die eines Gegendruckes der linken oberen Ecke desselben Blattes an der rechten oberen Ecke des vorliegenden.

54 Die Flucht nach Ägypten. Skizze. Joseph, fast vom Rücken gesehen, zieht den Esel am Zaum nach sich, nach links. Maria hockt darauf mit den Füßen nach rechts, statt nach links. Der unklar andeutende Hintergrund ist links dunkel, rechts hell. (Im späten Zustand ist von der Platte nur die Figur des Joseph mit einem Teil des Eselkopfs verblieben: der Hintergrund ist oben abgerundet.)

(W. 59, Bl. 27, M. 181, D. 59, H. 17)

Um 1632 (vergl. B. 121) 79:51 mm

I Von der unzerschnittenen (146:122) Platte (*Abb. R. 180*).
II Die Platte zerschnitten. Nur noch Joseph und die Schnauze des Esels sichtbar. Oben rund. So auch in allen folgenden Zuständen.
III An der Spitze des Barts jetzt 6 statt 3 Striche. (Fehlt noch bei Bartsch.)
IV Das rechte Bein, doch teilweise nur mit einfacher Strichlage, ganz beschattet.
V Dasselbe ganz mit Kreuzlagen bedeckt.
VI Joseph trägt eine flache Mütze statt der hohen.
VII Ätzflecken am Bart und oberhalb des Lochs am Rockzipfel.

Die Komposition (I, in Amsterdam und Paris) scheint Rembrandt nicht befriedigt zu haben, da er sie nicht ausführte, sondern den ganzen linken Teil mit Strichen bedeckte. Auf dem Pariser Abdruck brachte er, nach Dutuit, an den Hinterbeinen des Esels und im Vordergrunde Änderungen in Bistre an.
Blanc vermutet wohl mit Recht, daß die Verstümmelung (II, Abb. R. 181), nach Yver het Josephje onder het ronde poortje genannt, nicht auf Rembrandt selbst zurückzuführen sei. Wegen des Bildnisses Rembrandts, das sich auf einem andern Abschnitt der Platte, am oberen rechten Viertel befindet, wo noch der Kopf der Maria sichtbar bleibt, siehe B. 5.

Die späteren Überarbeitungen, die vom IV. Zustande an besonders entstellend sind, führt auch Middleton nicht auf Rembrandt zurück.

Nach Coppier 1917 S. 27 von Rembrandt und Lievens.

55 Die Flucht nach Ägypten. Übergang über einen Bach. Joseph, bis über die Knie im Wasser, einen Stecken in seiner Rechten, führt den Esel nach rechts. Maria sitzt auf diesem querüber, mit beiden Knien uns zugewandt. Im Hintergrund dichtes, nahes Gebüsch.

(W. 60, Bl. 28, M. 240, D. 60, H. 276)

Bez. Rembrandt f. 1654 (fälschlich 1651 gelesen) 95 : 144 mm

I Alte Drucke.
II Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Die frühen Drucke mit Grat *(Abb. R. 187)*.

Gehört zu der Folge B. 45 usw.

56 Die große Flucht nach Ägypten (dite dans le goût d'Elzheimer). Die baumreiche Landschaft vorn teilt sich, so daß wir mittlings auf ein fernes Flußtal blicken. Vorn rechts führt Joseph, jenseits des Esels, diesen den Hügel herab. Maria sitzt richtig, mit den Füßen nach links.

(W. 61, Bl. 29, M. 236, D. 61, H. 266)

Um 1653 210 : 284 mm

I Die Platte von Herkules Seghers nach Elsheimer, mit der Darstellung des Tobias mit dem Engel.
II Von Rembrandt in eine Flucht nach Ägypten umgewandelt; die Landschaft durch Baumhintergrund rechts verändert; die Figuren noch ganz undeutlich *(Abb. R. 189)*.
III Von den Bäumen rechts gehen in Höhe des Kopfes der Maria zwei gebogene Äste auf den niedrigsten Baum links über: die Figuren deutlich.
IV Das Laub an den Bäumen oben rechts erst jetzt deutlich eingesetzt; der größere laublose Baum erhielt oben einen dritten Ast.
V Mit drei (statt zwei) Türmen in der Ferne.
VI Das Gewand der Maria an der linken Schulter, dem linken Knie und dem Kopftuch durch Polieren aufgehellt. Der dritte Turm wieder entfernt. Der Himmel voller Ätzflecken.
VII Der Himmel wieder gereinigt.
Bartsch und Blanc kannten I noch nicht.

Die Radierung von H. Seghers († um 1650 in Amsterdam), die eine freie gegenseitige Kopie nach Elsheimers von Goudt im Jahre 1613 gestochener Komposition ist, gehört eigentlich nicht in das Werk Rembrandts. Sie ist nur in Amsterdam und bei Baron Edm. Rothschild in Paris (auf der Auktion Knowles für 5000 Frs. gekauft) vorhanden (Abb. R. 188, verkl.). Rembrandt erwarb die Platte wahrscheinlich aus dem Nachlaß von Seghers (Valentiner S. 95). Rembrandt schliff die Platte teilweise ab und verwandelte sie durch seine derbe Überarbeitung mit der kalten Nadel in eine Flucht nach Ägypten. Hierbei vergrößerte er den Hügel im Vordergrunde, fügte rechts eine hohe Baumgruppe hinzu und ließ den Fluß eine Biegung

nach rechts machen. Dieser II. Zustand nur im Britischen Museum und beim Baron Edm. Rothschild (aus der Sammlung Buccleugh); beide auf Pergament und mit viel Ton gedruckt, um die Roheit der Arbeit zu verdecken.
Der III., stark ausgedruckte Zustand nur beim Baron Edm. Rothschild (gleichfalls von Buccleugh). Die Platte hat also äußerst wenig Abzüge vertragen.
Die Überarbeitung des IV. Zustands, worin das Laub der Baumgruppe rechts (in Radierung) fein durchgebildet ist, dürfte nicht mehr auf Rembrandt zurückzuführen sein; die Arbeit ist eine zu gleichförmige und geistlose (Abb. R. 192).

57 Die Ruhe auf der Flucht. Nachtstück. Maria, das Kind auf dem Schoß, sitzt am Boden, den Kopf auf die Rechte gestützt. Hinter ihr schläft sitzend, Joseph, an einen Baum gelehnt. An einem Ast des Baumes links hängt die brennende Laterne.

(W. 62, Bl. 30, M. 221, D. 62, H. 208)

Um 1644 92:61 mm

I Wie der II. ohne den Eselskopf *(Abb. R. 195)*.
II Das Laub überarbeitet.
III Mit dem Eselskopf. — Rovinski unterscheidet hierbei einen Zustand vor der erneuten Überarbeitung des Laubes (III.) und einen solchen nach derselben (IV.); doch dürfte sein III. nur darauf beruhen, daß sich die feinen Stichelstriche der neuen Überarbeitung bereits wieder verloren hatten.
IV Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Nur im I. Zustande ist die Beleuchtung einheitlich.

58 Die Ruhe auf der Flucht. Skizze. Maria und Joseph sitzen auf einer kleinen Erderhöhung. Er blickt herab auf das schlafende Kind, von dessen Gesicht sie eben das Tuch mit ihrer Linken hebt. Unten rechts sieht man einen Sattel aus Flechtwerk.

(W. 63, Bl. 31, M. 218, D. 63, H. 216)

Bez. Rembrandt f. 1645 131:115 mm

Leicht geätzt; mit einiger Kaltnadelarbeit *(Abb. R. 199)*.

59 Die Ruhe auf der Flucht. Grobe Skizze. Maria, links an einem Baum sitzend, führt mit ihrer Linken einen Löffel an den Mund des Kindes. Joseph sitzt rechts, einen Topf auf brennendem Feuer zwischen den Beinen und reicht ihr einen Napf herüber: rechts am Boden sein Werkzeug, hinter ihm der gesattelte Esel.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 307 *)

Nicht von Rembrandt. Ganz roh. 217:165 mm

Nur in Amsterdam und in der Albertina *(Abb. R. 200;* bei Blanc, am Schluß des 2. Bandes der Oktavausgabe von 1859, eine stark verkleinerte Kopie).
Von derselben Hand und derselben Größe wie die Beschneidung Gersaint 48 (Six 1909).

Nach Coppier 1917 S. 36 aus dem 18. Jahrhundert wie B. 93, 102, 106, 149.

60 **Jesus mit seinen Eltern aus dem Tempel heimkehrend** (von Bartsch fälschlich als Rückkehr aus Ägypten gedeutet; die richtige Benennung zuerst bei Wilson). Maria und Joseph schreiten aus einem Wald nach rechts: der Jesusknabe zwischen ihnen reicht beiden die Hände und blickt zur Mutter empor. Vor Joseph springt ein Hündchen. Hinten rechts eine Berglandschaft.

(W. 64, Bl. 38, M. 244, D. 70, H. 278)

Bez. Rembrandt f. 1654 95:144 mm

Die guten Abdrücke mit viel Grat *(Abb. R. 201).*

Gehört zu der Folge B. 45 usw.

Valentiner S. 59 erblickt darin ein Bildnis des Titus. — Nach S. Haden 1895 S. 19 die Landschaft nach Tizian oder Campagnola.

61 **Maria mit dem Christkinde in Wolken.** Maria sitzt, von vorn gesehen, auf Wolken, neigt das Haupt nach rechts, blickt nach oben, und hält das schlafende Kind mit ihren übereinandergelegten Händen auf dem Schoß. In der Wolke vor ihrem linken Knie ist ein Kopf verkehrt zu sehen.

(W. 65, Bl. 32, M. 211, D. 64, H. 186)

Bez. Rembrandt f. 1641 169:106 mm

I Vor den Diagonalen in der Ecke oben links (Sammlung Sträter) *(Abb. R. 203).*
II Mit den Diagonalen.
Blanc dreht diese Folge um.
In de Jonges Inv. Nr. 38.

Nach Colvin Nr. 179 zeigt der Kopf, der nahe von Marias rechtem Knie verkehrt sichtbar ist, daß früher auf dieser Platte eine andere Zeichnung begonnen worden sei.

62 **Die heilige Familie; Maria säugend** (dite la Vierge au linge). Maria rechts, auf einer Stufe sitzend, reicht dem Kind die rechte Brust: neben ihr rechts ein kleiner Korb mit Wäsche. Weiter zurück und ganz links sitzt Joseph, der in einem Buch liest.

(W. 66, Bl. 33, M. 182, D. 65, H. 95)

Bez. RHL — Um 1632 96:72 mm

Blanc unterscheidet (nach Claussin) zwei Zustände *(Abb. R. 204).*

Von einigen mit Unrecht Bol zugeschrieben. Das Blatt sieht später aus, wegen des Monogramms aber kann es kaum nach 1632 entstanden sein.

63 **Die heilige Familie mit der Katze** (dite la Vierge au chat). Die Madonna, auf einer Stufe in einem Zimmer sitzend, drückt das Kind an sich in einer Stellung ähnlich der von Mantegnas Madonna B. 8. Links von ihr ein Sessel unter einem Vorhang und davor eine Katze (?). Hinter der Maria ein großes Fenster, durch das Joseph hereinblickt. Im Zimmer rechts ein Herd.

(W. 67, Bl. 34, M. 241, D. 66, H. 275)

Bez. Rembrandt f. 1654 95 : 144 mm

I Mit einigen weißen Stellen am oberen Rand der Platte, im dunklen Mauerwerke rechts *(Abb. R. 205)*.
II Diese Stellen überarbeitet.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Seymour Haden, von Dr. Sträter aufmerksam gemacht, wies darauf hin, daß Rembrandt hierbei Mantegnas Madonna B. 8 benutzt habe; siehe auch C. Hofstede de Groot im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsamml. XV, 179.
Gehört zu der Folge B. 45 usw.

Vergleiche die schon 1646 entstandene, sogenannte „Holzhackerfamilie" mit der Katze (und dem gleichen Lehnsessel) in Kassel (Bode Nr. 252).

64 **Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten sitzend.** Der Jesusknabe disputiert, die Linke erhoben, mit den Schriftgelehrten, von denen zwei auf seiner Bank sitzen. Rechts von dem Dicken neben ihm steht ein Mann: andere links: ganz rechts sieht man über einem Vorhang die Köpfe von vier weiteren Leuten. Der gebeugte Joseph tritt von rechts herbei.

(W. 68, Bl. 35, M. 245, D. 67, H. 277)

Bez. Rembrandt f. 1654 95 : 144 mm

I Mit spitzen Plattenecken *(Abb. R. 207)*.
II Die Plattenecken abgerundet.
III Neudrucke von Basan (1786?). Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Die guten Drucke mit einigem Grat.
Gehört zu der Folge B. 45 usw.

Valentiner S. 59 erkennt darin Titus.

65 **Der stehende Jesusknabe inmitten der Schriftgelehrten.** Der Jesusknabe steht, mit erhobener Linken, vor drei an einem Tisch rechts sitzenden Männern. Hinter ihm links eine Schar von Männern, wovon einer am Boden sitzt. Hinter einer Brüstung rechts sechs weitere Menschen.

(W. 69, Bl. 36, M. 231, D. 68, H. 257)

Bez. Rembrandt f. 1652 126 : 214 mm

Unvollendet

I Vor den Ätzflecken, oben und entlang des Randes rechts *(Abb. R. 208)*.
II Mit den Ätzflecken.
III Überarbeitet als Schabkunstblatt.

Bartsch kannte nur I und II ungetrennt als I.

Die Flecken im II. Zustand führt Sträter auf Rost, Colvin Nr. 250 auf eine Beschädigung der Platte zurück.

Die völlig entstellende Überarbeitung (III), wodurch das Blatt das Aussehen eines Schabkunstblattes erhielt, rührt nicht erwiesenermaßen von Baillie her (Hind).

Valentiner wie bei Nr. 64.

66 **Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten, klein.** Auf einer Terrasse steht rechts der Jesusknabe vor einem Tisch, um den vier Männer sitzen. In der Mitte vorn ein fünfter Mann. Hinten rechts eine unklare Architektur mit Turm und Tor.

(W. 70, Bl. 37, M. 177, D. 69, H. 20)

Bez. RHL 1630 (von Bartsch, Blanc und Rovinski fälschlich 1636 gelesen) 89:66 mm

I Wie der folgende von der größeren Platte; 109:78 mm
II Die sitzende Figur zuäußerst links g a n z beschattet *(Abb. R. 212)*.
III Die Platte verkleinert, die Bezeichnung weggeschnitten; rechts von dem am Tisch lesenden Mann zwei neue Figuren hinzugefügt; retuschiert.
IV Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?)
V Mit dem Stichel grob überarbeitet, z. B. eine kurze, fast senkrechte Kreuzlage unten rechts. (Witwe Jean 1846: in der Alvin-Beaumont Ausgabe von 1906 fehlt das Blatt.)

Der I. Zustand (Abb. R. 211) zeigte zu viele Lichtstellen; deshalb beschattete der Künstler (mit dem Stichel) die zuäußerst links sitzende Figur im II. vollständig, desgleichen den unteren Teil des Rückens der im Vordergrunde sitzenden. Gleich im I. sind einige Striche kräftig mit dem Stichel nachgezogen.

Im III. ist die Darstellung durch das Wegschneiden der zwei Figuren links sowie durch das Einfügen der zwei radierten kleinen Köpfe im Hintergrunde besser ins Gleichgewicht gesetzt worden (Abb. R. 213). Sie bildet nun ein Gegenstück zu der kleinen Darstellung im Tempel (B. 51) und zu der kleinen Beschneidung (B. 48).

Diese Veränderungen, die zugleich Verbesserungen sind, gehören sicher Rembrandt selbst an.

Die eine Figur (nach Bode Nr. 40) gegenseitig zu dem hl. Anastasius von 1631 in Stockholm (?).

67 **Christus lehrend, genannt La petite Tombe** (nach dem ersten Besitzer der Platte, einem Freunde Rembrandts, namens Pierre de la Tombe). Auf einem Podest steht in der Mitte Jesus mit erhobenen Händen. Ihm zu Füßen sitzt rechts ein Jünger, links ein Zuhörer. Viele andere umgeben Jesum, darunter ein Kind, das, vorn am Boden liegend, mit seinem linken Zeigefinger im Sand zeichnet. Hinten rechts im Raum eine große Tür, durch die man Hofgebäude sieht.

(W. 71, Bl. 39, M. 229, D. 71, H. 256)

Um 1652 156:207 mm

Bartsch, Blanc und Rovinski führen die Abdrücke vor und nach der Abnutzung des Grats als besondere Zustände an *(Abb. R. 215)*.

Ein wirklicher II. Zustand ist nur der von einem späteren Besitzer, Pierre Norblin († 1830), grob überarbeitete. (Abb. bei H. Bouchot, Bibl. Nat., Musée de Cab. des Estampes, 1. Sér. 3. Livr. (1901?) Nr. 49.)

In den frühen Abdrücken, die zum Teil auf japanischem Papier gedruckt sind, meist etwas zuviel Grat, namentlich in der Gestalt Christi und dem links im Vordergrunde stehenden Manne. Die Abdrücke der vom Grat gereinigten Platte werden in Holland als die met het witte mouwtje (mit dem weißen Ärmel des Mannes im Turban) bezeichnet.
Nach Mariette (Abecedario) in Holland als la pièce du petit cent francs (?) bezeichnet, weil (!) sie mit zehn Gulden bezahlt wurde.
Der von Bartsch als I. beschriebene Zustand, angeblich vor dem Kreisel und sonstigen Arbeiten, hat sich als eine vom Maler Peters in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ausgeführte Betrügerei herausgestellt, indem die betreffenden Teile (auf dem Abdruck im Pariser Kabinett) einfach ausradiert sind. — Andere Betrügereien auf Abdrücken im Britischen Museum und in Cambridge.
Das Kind, das unbekümmert vorn am Boden in den Sand zeichnet, deutet vielleicht darauf hin, daß Christus von der Unschuld der Kinder redet (Valentiner S. 71).
Eine der großartigsten Kompositionen des Meisters, von seltener Geschlossenheit und zugleich äußerst kräftiger Lichtwirkung. Der Vorgang ist schlicht und überzeugend geschildert: die Masse der sehr verschieden charakterisierten Zuhörer wird durch den von Christus ausströmenden Geist geeinigt. Die für die fünfziger Jahre bezeichnende Art, die Figuren wie aus lauter Quadraten gebildet darzustellen, ist hier schon stark ausgeprägt. — Schöne Würdigung bei Coppier 1917 S. 66.
Die Gebärde Christi ist nach Valentiner S. 71 durch Raphaels Disputa angeregt. — Der aufblickende Mann nach dem Mann auf Raphaels Transfiguration (J. Veth auf dem Kunstgeschichts-Kongreß in Rom 1912; siehe l'Arte 15, 467).
Bei Cl. de Jonge 1679 La Tombes kleine Platte genannt. — Die Platte soll 1830 an Colnaghi gekommen sein, ist jedoch jetzt verschwunden (Coppier).

68 **Der Zinsgroschen.** Jesus, in der Mitte des Blattes, erhebt seine Rechte und streckt die Linke dem Frager entgegen, der mit vielen anderen Männern rechts steht. Vorn links geht ein Mann die Stufen zur Krypta herab, hinten in einem Tor oben links sieht man etliche Priester.

(W. 72, Bl. 42, M. 196, D. 81, H. 124)

Um 1634 75 : 102 mm

Bei Colvin Nr. 113 ein zweiter Zustand (vor der Aufarbeitung von Basan), wo auf der Spitze des Turbans des vorn stehenden Pharisäers ein paar senkrechte Striche hinzugefügt sind. Jedoch meint Middleton, es gäbe überhaupt nur einen Zustand *(Abb. R. 217)*.
In de Jonges Inv. Nr. 52.

69 **Christus die Händler aus dem Tempel treibend.** In dem Gewühl treibt Jesus, ziemlich in der Mitte, geißelschwingend, die Händler aus dem Tempel nach links: hinter ihm eine davonlaufende Kuh usw. Oben rechts auf erhöhtem Boden die zahlreiche Geistlichkeit.

(W. 73, Bl. 44, M. 198, D. 80, H. 126)

Bez. Rembrandt f. 1635 135 : 169 mm

I Mit dem kleinen Munde und der weißen Schuhsohle des unter der Kuh liegenden Mannes *(Abb. R. 219)*.
II Mit dem großen Munde; d. h. mit Ätz-(Rost-)Flecken an diesen Stellen.
III Überarbeitete Neudrucke mit vielen Rostflecken von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Die in der Sammlung Malaspina befindliche Platte, jetzt in Pavia, ist nicht Original sondern Kopie.

Der Bostoner Ausstellungskatalog, Nr. 107, sagt mit Recht, daß es sich hierbei n i c h t e i g e n t - l i c h u m Z u s t ä n d e, sondern um ein durch eine zufällige Beschädigung der Platte oder dergleichen entstandenes Merkzeichen zur Unterscheidung der späteren von den früheren Abdrücken handle. Nur irrt er, wenn er, — und zwar unter Berufung auf Blanc, der doch seine ursprüngliche Annahme sofort wieder hatte fallen lassen, — die Aufeinanderfolge der angeblichen Etats umgekehrt wissen möchte. Blanc selbst hat festgestellt, daß die (noch vorhandene) Platte die Merkmale des sogenannten II. Zustandes trägt. Es handelt sich hier somit nicht um eine Zufälligkeit, die, wie der Bostoner Katalog meint, sich später wieder verlor oder die später entfernt wurde, sondern im Gegenteil um eine solche, die sich erst später einstellte. Es kommen betrügerische, mit viel Ton gedruckte Abzüge vor, worauf der Kronleuchter zugedeckt ist, oder die Türöffnung durch die Landschaft der kleinen Erweckung des Lazarus (B. 72) ausgefüllt ist. (Siehe auch die Fälschungen von B. 53.)

Für die Gestalt Christi hat Rembrandt D ü r e r s Holzschnitt gleichen Inhalts aus der Kleinen Passion (B. 23) gegenseitig verwendet. Von Dürer ist auch die Linkshändigkeit der Gestalt Christi übernommen (siehe Rembrandt-Ausstellung im Kupferstichkabinett des Städelschen Kunstinstituts 1906 Nr. 19).

Nach Grothe (Maximen und Reflexionen Nr. 1114, Schriften der Goethe-Gesellschaft 21) umstrahlt hier die Glorie die Hand, statt wie gewöhnlich das Haupt.

Holmes Nr. 126 nimmt auch venezianische Einflüsse an.

Ausgezeichnet durch die Wucht der Bewegung.

70 Christus und die Samariterin, in Querformat. Sie hat, in der Mitte stehend, ihren einen Kübel auf den runden Rand des Brunnens gestellt und blickt auf Jesum, der von links scheinbar aus einem Hause heraustritt. Rechts reiche Landschaft mit Figuren und einer Stadtansicht. Die oberen Ecken sind abgerundet.

(W. 74, Bl. 45, M. 253, D. 72, H. 294)

Bez. Rembrandt f. 1658 (erst im III. Zustande) 126 : 160 mm

I Von der größeren Platte; 205 : 160 mm; mit breitem weißen Rand oben.
II Die Platte verkleinert. Vor der Bezeichnung *(Abb. R. 221)*.
III Mit der Bezeichnung. Der Schatten, den die Frau wirft, entfernt, u. a. m.
IV Überarbeitete Neudrucke (mit Stichelglitscher am Turm hinten) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Die frühen Abzüge mit Grat.

Die Überarbeitung m i t t e l s d e r k a l t e n N a d e l (III) rührt, wie Middleton mit Recht annimmt, v o n a n d e r e r H a n d her; mehrere Stellen an der Wand sind weggeschliffen, das Gesicht Christi zeigt einen etwas veränderten Ausdruck. Dutuit, Dr. Sträter und Hofstede de Groot (Rep. 19, 380) dagegen schreiben diese Überarbeitung Rembrandt selbst zu.

Nach Valentiner 80 an Morettos Bild in Bergamo (Samml. Morelli) auch in Einzelheiten erinnernd.
Umgekehrte Zeichnung in Pest (H. de Groot 1372), vielleicht Vorstudie dafür (Hind).

71 **Christus und die Samariterin, quadratisch** (dite aux ruines). Sie steht rechts vom Brunnen und hält das Seil mit ihrer Rechten. Jesus sitzt links auf dem Brunnenrand. Hinter ihm eine Ruinenarchitektur. Rechts Landschaft mit Figuren und Fernblick auf eine Stadt.

(W. 75, Bl. 46, M. 195, D. 73, H. 122)

Bez. Rembrandt f. 1634 119:104 (unten 106) mm

I Am Fuße des Kruges links eine weiße Stelle; entlang des oberen Randes zwei lange Striche *(Abb. R. 224).*
II Die Stelle überarbeitet, die Striche verschwunden.
III Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Der Bostoner Ausstellungskatalog, Nr. 92, macht auf den Einfluß aufmerksam, den Rubens' Vorbild hier auf die Gestaltung Christi ausgeübt habe. Nach Valentiner 70 unter Benutzung des gleichen Bildes wie B. 70 für den Christus.
Seymour Haden hielt sonderbarerweise Dou für den Erfinder dieser Darstellung.

72 **Die kleine Auferweckung des Lazarus.** In einer Felsengrotte steht links Jesus, von staunenden Menschen umgeben, und hebt seine Rechte gen Lazarum, der unten rechts sich aus seinem Steingrab erhebt. Durch die Felsengrotte blickt man auf eine Bergstadt.

(W. 76, Bl. 47, M. 215, D. 78, H. 198)

Bez. Rembrandt f. 1642 151:113 mm

I Mit drei Strichen zwischen Lazarus' Turban und Rücken: die Schattenstriche auf seiner Stirn neigen sich ein wenig nach rechts *(Abb. R. 226).*
II Die drei Striche verschwunden: neue nach links fallende Schattenlage auf Lazarus' Stirn.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Einige Teile, z. B. an der händeringenden Frau und vor der Brust der Knienden, gleich anfangs mit der Nadel leicht übergangen, um die Gestalt Christi besser herauszuheben.

73 **Die große Auferweckung des Lazarus.** Auf einer Grabplatte stehend, wendet sich Jesus mit pathetischer Gebärde nach rechts, wo Lazarus, scheinbar eben erst im Erwachen, liegt. Hinten links und auch rechts staunen Leute über das Wunder. Oben eine baldachinartige, mit Waffen usw. behangene Draperie.

(W. 77, Bl. 48, M. 188, D. 79, H. 96)

Bez. RHL v. Rijn f. — Um 1632 367:257 mm

I Der entsetzt die Hände ausbreitende Mann rechts hebt sich von ganz weißem Grunde ab. Hier wie in den drei folgenden Zuständen ist die Frau zuäußerst rechts fast von hinten gesehen und das f. in der Bezeichnung fehlt noch. Im Britischen Museum (aus Zoomers Besitz, nicht besonders schön), in der Albertina und in Amsterdam (ausgestellt; nach Rovinski mit dem Pinsel übergangen, während Middleton dies Exemplar als einen Abdruck des III. Zustandes anführt. — Dr. Hofstede de Groot teilt mir freundlichst mit, daß die Schraffierung hinter dem erstaunten Manne rechts und die Umrißlinie an der hellen Seite des Beines Christi hier sehr geschickt mit der Feder eingezeichnet seien).

II Die Kreuzlagen im Grunde reichen bis an den entsetzten Mann heran *(Abb. R. 229)*. In Paris und Amsterdam.

III Die Stirn des vordersten Mannes links zeigt eine helle Kante. In der Albertina und im Britischen Museum. Auch auf der Versteigerung Robert-Dumesnil kam ein Exemplar vor (1334 fr.).

IV Dieser Stirnstreifen beschattet; die Laibung des Rahmens links und unten sichtbar. In der Albertina und in Paris.

V Die Frau zuäußerst rechts ganz neu und jetzt im Profil. Das f. der Bezeichnung hinzugefügt. In Paris, Amsterdam, im Britischen Museum, in den Sammlungen Dutuit und (ehemals) Buccleugh (Abb. R. 232, verkl.). *)

VI Die Frau vor dem entsetzten Manne rechts, bislang mit rundem Gesicht und kurzer, gerader Nase, hat jetzt ovales Gesicht und Stumpfnase sowie weniger freie Stirn als vorher.

VII Der entsetzte Mann hinter ihr trägt eine Kappe.

VIII Zwei der Köpfe hinter ihm links tragen gleichfalls Mützen. — Rovinski vereinigt VI, VII und VIII, deren Vorhandensein er leugnet, auf diesen *(Abb. R. 233)*.

IX Das rechte Bein des entsetzten Mannes sowie die beiden Köpfe neben ihm mit dem Grabstichel hart umrissen.

X Mit feinen Strichlagen auf den beiden klaren Gesichtern unter dem rechten Arm des entsetzten Mannes, und zwar senkrechte Lage auf dem linken Gesicht (Hind).

XI Regelmäßige Kreuzlagen zeigt jetzt das Kleid der entsetzten Frau rechts.

XII Grob überarbeitet: die Falten auf dem Vorhang in der Mitte sind jetzt ganz unverstanden und lassen sich nicht mehr klar verfolgen.

XIII Nochmals grob überarbeitet: der linke Rand zeigt jetzt zwei Diagonal-Kreuzlagen. So die Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Bartsch kannte nur 5 Zustände: Blancs VI existiert nicht.

Die Platte hat in ihrer ursprünglichen Gestalt nur wenige Abzüge vertragen können. Der vom Künstler selbst überzeichnete Abdruck des III. Zustandes im Britischen Museum (Abb. R. 230) zeigt, daß Rembrandt, als er die Notwendigkeit einer gründlichen Überarbeitung erkannte, zugleich beschloß, die Komposition zu ändern, indem er mit einigen kühnen Kreidestrichen an die Stelle der Frau zuäußerst rechts eine ganz andere Figur setzte, auf der Rückseite des Blattes aber einen völlig veränderten Entwurf für das Ganze anbrachte.

Bei der endlichen Überarbeitung (V) aber verwendete er diese Entwürfe nicht, sondern begnügte sich damit, die Frau rechts, die bis dahin gleich den beiden benachbarten Personen die Hände erschreckt emporgehoben hatte, durch eine im Profil gesehene, die die Hände vorstreckt, zu ersetzen.

Die Änderung des Gesichtsausdrucks der Frau mit dem Taschentuch (der Schwester des Lazarus), sowie die Hinzufügung der Mützen im VI.—VIII. Zustande, — woher solche Abdrücke als avec le bonnet bezeichnet werden, — ist gleichfalls noch auf Rembrandt zurückzuführen.

Von den entstellenden Grabstichelüberarbeitungen (IX. fg.) aber kann das nicht mehr gelten; die Platte ist da so ausgedruckt, daß die Überarbeitungen hart hervortreten.

Für den Lazarus dasselbe Modell benutzt, wie für die Maria auf der Kreuzabnahme in der Eremitage von 1634 (Hind 1905). — Der Greis im Käppchen stimmt mit dem lebensgroßen

*) Der Abdruck eines angeblich hierauf folgenden Zustandes in Amsterdam, wo dem entsetzten Manne rechts an Stelle seiner wegradierten Mütze ein besonders üppiger Haarwuchs aufgesetzt ist, stellt sich (wie das bereits Blanc erkannt hatte) als dem VIII. Zustande angehörend heraus.

Greisenkopf in Oldenburg (Bode Nr. 140) überein (De Groot im Repertor.). Der kahlköpfige Greis kehrt ähnlich in einem von 1632 datierten Studienkopf in Kassel wieder (Bode Nr. 136). — Vergl. die Radierung von Lievens B. 3.

Seymour Haden glaubte das Blatt Bol zuschreiben zu können, obwohl er hierbei in seinem Urteil doch wieder nicht sicher war, indem er sich durch einzelnes an Lievens erinnert sah. — Middleton erkennt wenigstens Christus, Lazarus, weiterhin auch den Vorhang als von Rembrandts Hand herrührend an, hält aber das übrige für eine Arbeit Vliets, auf den seiner Ansicht nach auch die Art der Namensbezeichnung Rembrandts hinweise, die sonst nur noch auf B. 38 vorkomme. In der Academy Nr. 10 von 1877 lieferte er eine beachtenswerte eindringende Kritik des Blattes. S. Haden gab 1895 S. 26, Anm., die Möglichkeit zu, daß Vliet an dem Blatt mitgewirkt habe.

Dutuit hält die Komposition für Rembrandts würdig, meint aber, daß die Ausführung zum größten Teile nicht Rembrandts gewohnte Art zeige und vielleicht auf die Mitarbeiterschaft Vliets zurückzuführen sei.

Nach Coppier 1917 S. 33 im gemeinsamen Atelier von Lievens und Vliet nach einer Grisaille Rembrandts begonnen und dann von ihm in fünf Varianten überarbeitet. Die Worte van Rijn seien von ihm erst später zu dem Monogramm hinzugefügt worden.

Bernh. Keilh berichtet, daß Rembrandt auf einer Versteigerung einen Abzug für fünfzig Gulden gekauft habe, während er die Platte noch besaß.

Hier ist das Blatt als ein Werk Rembrandts belassen worden, da immerhin eine wesentliche Beteiligung des Meisters angenommen werden muß.

Zu vergleichen die Rötelzeichnung des gleichen Gegenstandes, von 1630, im Britischen Museum, abgeb. bei Bode, Rembrandts früheste Tätigkeit, die nach de Groot (Repertor.) später in eine Grablegung Christi verwandelt wurde.

Das Gemälde Jakob de Wets von 1633, in der Darmstädter Galerie, hat mit dieser Komposition nichts zu tun; es ist überdies in Querformat.

Diese Radierung, voll Unruhe und auf den Effekt zielender Phantastik, stellt den Abschluß der Jugendperiode des Meisters dar.

74 Christus heilt die Kranken, genannt das Hundertguldenblatt*). In der Mitte eines großen gewölbten Raumes, von viel Volk umgeben, steht der Heiland mit gesenkter Rechten und erhobener Linken. Eine Frau bringt ihm ihr Kind dar: eine zweite, gelähmte liegt ihm zu Füßen. Durch das Tor rechts ist eben ein anderer Gelähmter auf einem Karren hereingeschoben worden. Ganz rechts sieht man einen Esel: links hinten die Pharisäer, die Jesu Handlung besprechen.

(W. 78, Bl. 49, M. 224, D. 77, H. 236)

Um 1649; vielleicht schon früher entstanden 281 : 396 mm

---

*) Die Höhe des Blattes beträgt 281 mm; die Breite, nach den genauen Messungen des Bostoner Katalogs (Nr. 269) 396, somit übereinstimmend mit Bartsch, Blanc und Dutuit, während Middleton dafür nur 385 mm hat.

I Vor der nach rechts geneigten Kreuzlage am Halse und Rücken des Esels.
II Mit diesen Kreuzlagen *(Abb. R. 239)*.
III Von der stark abgenutzten Platte mit vielen Rostflecken, namentlich im dunklen Hintergrund, und mit Retuschen.
IV Von der 1775 durch Baillie ganz aufgearbeiteten Platte: die Gesichter geändert, die Nase Christi jetzt gebogen und spitz zulaufend.
V Drucke von den einzelnen Teilen der in vier Stücke zerschnittenen Platte.
VI Das Mittelstück mit Christus nochmals überarbeitet und oben abgerundet.

Die Darstellung ist zuerst radiert und dann in allen Hauptteilen kräftig mit der Nadel überarbeitet und in Wirkung gesetzt worden; einzelne Teile wurden durch feine Grabstichelstriche abgetönt und mehr zurückgedrängt; auch die Arbeiten des Hintergrundes wie die feinen Kreuzlagen der Schatten sind mit dem Stichel oder der Nadel hergestellt.
Im I. Zustande strahlt von Christus ein stärkeres Licht aus, auch fällt durch den Torbogen rechts ein helleres Licht ein. Der Grat an den Vordergrundfiguren der linken Hälfte wirkt stellenweise fleckig (Abb. R. 238, verkl.).
Seymour Haden, S. 46, hält die Platte in diesem Zustande für nicht ganz druckreif. Middleton zufolge stehen die besten Abdrücke des II. hinter denen des I. nicht zurück. Dutuit sagt sogar, sie seien, wenn in den Schatten recht samtig und voll Grat in der linken Hälfte, denen des I. vielleicht vorzuziehen, worin ihm Dr. Sträter beistimmt. Um die volle Wirkung dieser wunderbaren Platte würdigen zu können, fügt Dutuit hinzu, müsse man dem I. zwei Abdrücke des II., einen auf japanischem und einen auf weißem Papier, beifügen. Die letzteren besäßen oft eine unvergleichliche Leuchtkraft.

Nur neun Abdrücke des I. Zustandes bekannt, mit Ausnahme von Nr. 2, 4 und 5 sämtlich auf japanischem Papier:

1) Amsterdam. Aus J. P. Zoomers Besitz; auf der Rückseite die Bemerkung: Vereering van mijn speciale vriend Rembrandt tegens de pest van m. Anthony. Da Zoomer 1641 geboren war, beweist diese Bemerkung, daß Rembrandt noch nach seiner Insolvenzerklärung Abdrücke des I. Zustandes besaß, die er umtauschen konnte (De Groot, Urk. Nr. 266).

2) Amsterdam. Bloßer Makulaturdruck auf gewöhnlichem Papier, um die überflüssige Druckerfarbe zu entfernen.

3) Wien, Hofbibliothek. Auf der Rückseite in Rotstift (wahrscheinlich von Rembrandt) die Aufschrift: de 6. print op de plaat, und weiterhin mit Silberstift in einer Hand des 17. Jahrh.: f. 48 gulden.

4) Britisches Museum. Von Sir Hans Sloane vermacht. Wie das folgende auf japan. Papier. Nach Colvin Nr. 233 an einigen Figuren des Vordergrundes mit Tusche übergangen, jedoch wohl nicht von Rembrandt, wie denn auch diese Änderungen später nicht verwendet wurden.

5) Britisches Museum. Von Cracherode vermacht. Daselbst auch ein Gegendruck.

6) Paris. Cabinet des Estampes. Eingerahmt und ausgestellt.

7) Paris, Petit Palais; Sammlung Dutuit. Mit sehr breitem Rande. Aus dem Besitz von Jan Pietersz Zoomer, der es von Rembrandt selbst erhalten haben mochte und es für das schönste, welches bekannt sei, erklärte. Dann gehörte es dem Radierer Zanetti, dann Denon, Woodburn (der es nach 1825 mit 40000 fr. bezahlte), Wilson, Verstolk; auf der Auktion der Sammlung des letztern brachte es nur 3360 fr.; dann wechselte es mehrmals den Besitzer in England, brachte 1867 auf der Auktion Price 29500 fr. und wurde 1868 von Dutuit auf der Auktion Palmer für 27500 fr. erworben.

8) Berlin, Kupferstichkabinett. 1887 auf der Auktion Buccleugh für £ 1300 erstanden; erzielte somit neben dem vorgenannten und dem nachfolgenden Exemplar, dem Tholincx der Auktion Griffiths (den Baron Edm. Rothschild für 1510 Pfund erwarb) und dem Bonus der Auktion Holford (39000 M.), einen der

höchsten Preise, die für Radierungen gezahlt worden sind. Eine Notiz von John Barnard auf der Rückseite besagt: This Print which belong'd to Mr. Pond Painter was sold in the Collection of his Prints for £ 26:15:6 to Mr. Hudson Painter the 25th April 1760 (nicht 1766 oder 1769, wie Middleton angibt) & was then esteem'd to be the finest in England. J.B. Befand sich später in den Sammlungen Lord Aylesford und Edward Astley.

9) Ehemals bei R. S. Holford, Esq., London. Gehörte vorher Hibbert und W. Esdaile. Wurde 1893 für 35 000 M. an Baron Edm. Rothschild in Paris verkauft.

In den späteren Abdrücken des II. Zustandes ist der Hintergrund meist mit zu viel und mit zu dunklem Ton gedruckt. Dagegen besitzt die Wiener Hofbibliothek einen prachtvollen Abdruck dieses Zustandes, noch voll Grat. Ein besonders schöner aus der Samml. Malcolm im Brit. Museum; auch Dr. Sträter besaß einen vorzüglichen Abdruck. — Auf der Auktion Tonneman zu Amsterdam im Jahre 1754 wurde ein Abdruck mit 151 Gulden bezahlt, was damals für einen außerordentlichen Preis gehalten wurde. In unserer Zeit brachten es Abdrücke auf 7720 fr. (japan., Wolff), 8000 (Harrach), 8550 (japan., Didot), 9600 fr. (Galichon) und im Mai 1909 auf der Versteigerung Hubert in Paris gar 61500 fr. (Hind 13 Anm.).

Im Jahre 1775 wurde die ganz abgenutzte Platte von dem Kapitän W. Baillie völlig überarbeitet. Bartsch lobt diese Retusche als eine sehr sorgsame; Blanc jedoch teilt diese Ansicht nicht und hat darin recht. Der Ausdruck der Gesichter ist völlig verändert. — Baillie nahm von der Platte nur ein geringe Anzahl von Abdrücken (nach Blanc hundert), um dem Blatte seine Seltenheit zu bewahren, und verkaufte diese Abdrücke zu 5, auf japanischem Papier („india paper") zu 5½ Guineen.

Dann zerschnitt Baillie die Platte in vier Stücke von verschiedener Größe; das größere Mittelstück, Christus von einigen Kranken umgeben, überarbeitete er von neuem und rundete es oben ab.

Gegenseitige Federskizze zu der kranken Frau zu Jesu Füßen in der Sammlung P. Deschamps in Paris (Abb. bei Blanc). — Leicht getuschte gegenseitige Federskizze zu derselben Frau und den sie umgebenden Figuren im Berliner Kabinett (abgeb. bei Lippmann, Nr. 3). — Zeichnung zum Kamel bei Bonnat in Paris (nach Michel S. 346).

A. Jordan im Repertor. XVI (1893), 299 f. tritt dafür ein, daß die Darstellung nicht Matth. 4 sondern Matth. 19 entlehnt sei. J. Springer (Kunstchronik 19. 10. 1906) nennt Marc. 1, 32—34 oder Lukas 4, 40. M. Schmid (Kunstchronik 3. 1. 1895) hatte Jordan beigestimmt; der Mann, der zwischen Jesus und die Frau tritt, sei wahrscheinlich Petrus; Johannes aber der Jüngling, der zu Jesu Füßen sitze. — Diese Ansicht wird bestätigt durch den zweiten der vier Vierzeiler von H. F. Waterloos auf dem Abdruck des II. Zustandes in der Pariser Nationalbibliothek (de Groot Urk. Nr. 266), wo die einzelnen Szenen nach den Versen von Matth. 19 angeführt werden: Vers 2 die Heilung des Kranken, 13 die Segnung der Kinder, 14 die Bestrafung der Apostel, 16—26 die Zurechtweisung des reichen Jünglings, 3—12 die disputierenden Schriftgelehrten. Rud. Schrey (Frankf. Zeitung 24. 7. 1906) führt dazu noch Vers 24 wegen des Kamels an.

Rud. Schrey (a. a. O.) führt aus: künstlerisches Feingefühl habe Rembrandt veranlaßt, die beiden Hälften der Darstellung dadurch zu verbinden, daß er dem linken Arm Christi die jetzige Lage gab und den Faltenwurf des Ärmels auf die Steinwand verlegte, ferner den rechten

Arm der zu Jesu Füßen liegenden Frau verlängerte und die Strohdecke unter diesem Arm hinzufügte. Den Hintergrund hat er dann abgeschliffen und mit gekreuzten Strichlagen überdeckt. Coppier 1917 S. 93 sagt, Jesus sei anfangs größer gewesen; die ursprünglich herabhängende linke Hand sei in der Höhe des Pfeilers (auf dem Leib Christi) noch sichtbar; auch die rechte ursprünglich anders. — De Groot (Rep. 19, 380) verweist auf die Ähnlichkeit mit den Köpfen des Sokrates und Erasmus.

Die Benennung „Hundertguldenblatt" wird auf verschiedene Weise erklärt. Mariette (Abecedario) erzählt, Rembrandt habe einmal selbst, als er die guten Abdrücke seiner Radierungen, um sie rar zu machen, zurückzukaufen begann, 100 livres für einen Abdruck bezahlt; dann aber verbessert er sich und sagt, Rembrandt habe die Abdrücke zu 100 Gulden verkauft. Gersaint wiederum berichtet, der Name rühre davon her, daß Rembrandt einem Händler aus Rom, der ihm Stiche von Marcanton zum Preise von 100 Gulden angeboten, im Tausch dafür dieses Blatt gegeben habe (vergl. Abdruck 1 des I. Zustandes).

Dies ist die farbenreichste seiner Radierungen, wobei er alle ihm zu Gebote stehenden technischen Mittel angewendet hat. Die Gesamtheit der Komposition ist auf den Gegensatz der Licht- und Schattenmassen aufgebaut; die linke Hälfte der Darstellung aber nur andeutend behandelt. Christi Gestalt erscheint hier in durchaus menschlicher Auffassung. In der Charakterisierung der den Heiland umgebenden Massen entfaltet der Meister eine Unendlichkeit der mannigfaltigsten Empfindungen, die jedoch alle gemäßigt und der einheitlichen Wirkung untergeordnet sind.

Vielleicht ist das Blatt schon zu Ende der dreißiger Jahre begonnen und erst ein Jahrzehnt später vollendet worden. Für die frühe Datierung Valentiner S. 153 und Schmidt-Degener (Festschrift für A. Bredius 1915 S. 18); für die späte S. Haden und Coppier (1917 S. 64).

75 Christus am Ölberg. Christus kniet auf einer Erhöhung und wird von einem Engel in der Mitte des Blattes gestützt. Unten links sieht man die schlafenden Jünger. Im Hintergrund eine düstere Landschaft mit einem Turmbau oben links.

(W. 79, Bl. 50, M. 251, D. 82, H. 293)

Bez. Rembrandt f. 165. (um 1657) 110:83 mm

I Alte Abdrücke.
II Neudrucke (London 1816 und 1820).

Die frühen Abdrücke mit viel Grat, zum Teil auf japanischem Papier. — Die Platte ist noch vorhanden (Hind).

Die Zeichnung im Dresdener Kabinett, die Middleton mit dieser Radierung in Zusammenhang bringt, hat mit der Komposition nichts gemein und rührt überhaupt nicht von Rembrandt her. Wegen anderer Zeichnungen siehe H. de Groot 991 und 344 (Hind).

76 Christus dem Volke vorgestellt, in Querformat. Im Hof eines Palastes sieht man vor einem vorspringenden Mittelbau eine Terrasse, auf der Jesus, umgeben von Soldaten und anderen, zur Schau gestellt wird. Unten im Hof zahlreiches Volk, links und vor

der Terrasse und auch rechts, wo sich Stufen befinden. (In dem späteren Zustand ist das Volk vor der Terrasse getilgt, und diese zeigt jetzt unten zwei offene Wölbungen mit einer undeutlichen Brunnenfigur dazwischen).

(W. 80, Bl. 51, M. 248, D. 83, H. 271)

Bez. Rembrandt f. 1655 358:455 mm

I Von der großen Platte; 383:455. Vor der Balustrade rechts, wie im folgenden.
II Mit Kreuzlagen auf dem Oberschenkel des Mannes zuäußerst links auf der Schaubühne *(Abb. R. 245)*.
III Von der oben verkleinerten Platte. Mit der Balustrade. Die Füße des Mannes auf der Treppe rechts stehen jetzt auf der 8. und nicht der 9. Stufe.
IV Mit senkrechten Strichen in der linken Fensteröffnung oben rechts.
V Die mittleren Vordergrundfiguren entfernt, u. a. m.; vor der Bezeichnung.
VI Mit zwei Wölbungen unter der Schaubühne und einer Neptunsfigur zwischen beiden. Mit der Bezeichnung (*Abb. R. 249*, verkl.).
VII Die Brunnenfigur mit wagerechten Strichen bedeckt, so daß sie kaum zu sehen ist.
VIII Die Platte abgenutzt und stellenweise retuschiert. Die Figur mit ihrem linken Arm jetzt deutlich zu sehen und bestimmt umrissen.

Einen Zustand zwischen II und III, von der verkleinerten Platte aber vor der Balustrade führte der Kat. Didot an, ist aber nicht wieder nachgewiesen worden. Bartsch unterschied II nicht von I, IV nicht von III und VII nicht von VI.

Kaltnadelarbeit über leichter Vorätzung. — In allen Zuständen sehr selten.
Der Mehrzahl der Abdrücke des I. Zustandes auf japanischem Papier ist oben ein Streifen angefügt, da das Papier die Größe der Platte nicht erreichte. Didot (nach Dutuit nicht gut erhalten, wohl auf einem ganzen Bogen) 2905 fr.; Galichon 4700, Howard 6325 fr.; Buccleugh (auf japan. Papier) £ 1150!
Im III. versetzte Rembrandt die rechte Seite des Hofes ganz in den Schatten, fügte ihr eine Balustrade hinzu und verlängerte die Gestalt des oben auf der Treppe stehenden Mannes, die anfangs zu kurz geraten war (Abb. R. 246, verkl.).
Der IV. Zustand schon ziemlich ausgedruckt.
Im V. schliff Rembrandt die ganze Gruppe in der Mitte des Vordergrundes weg, fügte links im Hintergrund drei Figuren hinzu, erhöhte die Türöffnung hinter Christus und Pilatus, indem er sie zugleich vertiefte, und gab endlich der Haube der Frau im Fenster links eine andere Form. — Blanc führt die Hauptänderung darauf zurück, daß Rembrandt, dem das Gesetz der Beschränkung in der Kunst wohl bekannt gewesen sei, hier diesem Gesetz entsagungsvoll gehorcht habe, indem er die Gruppe des versammelten Volkes entfernte, um die Aufmerksamkeit des Beschauers nicht zu sehr zu zersplittern, sondern sie ganz auf den einzigen und erhabenen Helden dieses gewaltigen Dramas zu lenken.
Im VI. brachte er dann noch im Unterteil der Schaubühne zwei große Rundbogenöffnungen mit der Halbfigur (nicht bloß dem Maskaron, wie gewöhnlich angegeben wird) eines Flußgottes als Wasserspeier dazwischen an, überhöhte das Fenster rechts, machte aus dem Pilaster neben der Tür rechts eine Säule, versah die Balustrade mit einem kräftigen Abschluß, verbreiterte die Schlagschatten der Architekturteile und fügte die Bezeichnung über der Tür rechts hinzu; kurz, er suchte nach Kräften die Wirkung des Blattes zu erhöhen. — Middleton

bezweifelt, daß die Brunnenfigur usw. von Rembrandt herrühre, wenngleich er die Datierung für richtig hält; diese Änderung sei eine Verschlechterung. Dem ist aber entgegenzuhalten, daß diese Zutaten immerhin zu energisch sind und zu einheitlich gedacht, als daß sie einer fremden Hand zugemutet werden könnten. Auch zeigt die Bezeichnung durchaus die Schriftzüge Rembrandts. — Wenn Dutuit meint, daß der Meister die Platte erst später wieder vorgenommen und dabei verdorben habe, so muß festgestellt werden, daß die Arbeit gleich von Anfang an den Charakter der Zeit um 1655 trägt. — Blanc aber mag mit seiner Annahme recht haben, daß Rembrandt in der Erkenntnis, daß die brutale Überarbeitung der Arbeit geschadet, die Platte wohl bald vernichtet habe, woraus sich die große Seltenheit gerade der Abzüge von diesen späten Zuständen erklären würde.

Der Stich von Lucas von Leiden, B. 71, ist nicht ohne Einfluß auf diese Komposition gewesen, wie Lehrs im Repertor. f. Kunstwiss. XVII, 298 ausführt, indem er hervorhebt, daß die Disposition auf erhöhter Tribüne in beiden Blättern ähnlich sei, auch einzelne Figuren und die Architektur links auf dem Leidenschen Stiche Rembrandt zum Vorbild gedient hätten. Das Blatt bildet eine Art Gegenstück zu den „Drei Kreuzen“ (B. 78) von 1653. S. Haden und Colvin sind daher der Ansicht, daß es gleichfalls von 1653 sei, zumal die Jahreszahl 1655 erst später auftritt.

77 Das Ecce Homo. Pilatus, der sich rechts auf seinem Thronsessel unter einem Baldachin befindet, wird von vier Männern, wovon der vorderste kniet, bestürmt. Hinter diesen ein fünfter Mann, der den Volkshaufen im Hof links beschwichtigt. Oben rechts steht halbentblößt der dornengekrönte Jesus, von zahlreichen Soldaten umgeben. Links eine große Architektur und im Hof eine Kaiserbüste auf sehr hohem Postament.

(W. 82, Bl. 52, M. 200, D. 84, H. 143)

Bez. Rembrandt f. 1636 cum privile (Im I. Zustande von 1635 datiert.) 549 : 446 mm

I Unvollendet. Bezeichnet: Rembrandt fec. 1635, unter der (später überarbeiteten) Uhr am Turm hinten links (s. De Vries S. 296).
II Beendigt. Mit der späteren Bezeichnung im Unterrand gegen links *(Abb. R. 253)*.
III Die rechte Schulter des bärtigen Mannes zunächst vor Pilatus nicht mehr sichtbar. Lanze, Kappe dieses Mannes und Umriß des rechten Beines Christi treffen sich jetzt.
IV Über das Gesicht des Mannes neben dem vorher genannten läuft ein Schatten von einer nach rechts neigenden Diagonallage angegeben.
V Mit der Inschrift und Adresse von Malboure im Unterrand.

In dem I. Zustande (Abb. R. 252, verkl., und S. Haden Taf. IV) ist der Raum für die Gruppe des Pilatus mit den vier vor ihm stehenden Gestalten und dem Manne, der seine Hand gegen das Volk hin ausstreckt, völlig weiß gelassen, was Seymour Haden als ein unkünstlerisches Vorgehen bezeichnet. Immerhin läßt sich dafür anführen, daß auch Dürer zuerst seine Hintergründe auszuführen pflegte.*) Der Baldachin reicht hier bis in die Mitte des Blattes hinein, die Toröffnung dahinter ist viel niedriger, der Pfeiler neben diesem Tore viel breiter und aus

*) Dürer hat aber gestochen. Mehr ins Gewicht fällt eher, daß Meryon seine Absideplatte auch in dieser Weise radiert hat. H. W. S.

einem Bündel von Pfeilern und Streben bestehend, und endlich der Himmel noch von heller Wirkung. — Abdrücke in Amsterdam und im Britischen Museum (zwei). — Dieser I. Zustand ist ganz mit dem Grabstichel hergestellt und rührt offenbar von einem Schüler Rembrandts her.

Der eine der beiden Abdrücke des Britischen Museums ist von Rembrandt kühn und meisterhaft mit dem Pinsel in Ölfarbe korrigiert worden, wobei der vorspringende Teil des Baldachins zugedeckt, die Schatten des Vorhangs verstärkt und auch die vorderen Volksfiguren in solcher Weise erhöht in Wirkung gesetzt wurden, wie sie im II. Zustand ausgeführt wurden.

In diesem II. Zustande ist die Mittelgruppe hineinradiert und dabei die Volksgruppen vorn sowie die Architektur hinter Christus mit der Radiernadel kräftig übergangen worden. Dann aber wurde das Ganze mit dem Grabstichel überarbeitet, um es mit den früher hergestellten Teilen in Einklang zu bringen. Die Arbeit der Radiernadel kann nur Rembrandt selbst zugeschrieben werden.

Die Änderung des III. Zustandes, wodurch zugleich das rechte Bein Christi verlängert wurde, hatte zum Zweck, die beiden Gestalten vor Pilatus besser voneinander abzulösen.

Ebenso stellt die Änderung des IV. Zustandes eine Verbesserung dar, indem dadurch der Kopf des Mannes mit dem kleinen Käppchen, der bis dahin zu sehr vorgeragt hatte, an seinen richtigen Platz gebracht wurde (Auktion Galichon 900, Didot 800 fr.).

Der V. Zustand stammt aus der Zeit nach Rembrandt.

Dieses Blatt, das im XVII. Jahrhundert die 30-Gulden-Prent genannt wurde (siehe de Vries S. 296 Anm. 7 und Uffenbachs Reise, Besuch bei Dav. Bremer 1711), gilt jetzt allgemein für eine Schülerarbeit nach Rembrandts Komposition. Middleton denkt dabei an Bol, Seymour Haden an Lievens, Rovinski an Vliet, De Vries endlich an Salomon Koninck. Für Vliet spricht wohl die größte Wahrscheinlichkeit. Middleton nimmt an, daß Rembrandt die Arbeit jedenfalls geleitet und stets an ihr teilgenommen habe. Seymour Haden (S. 39) nimmt nur eine starke Überarbeitung durch Rembrandt an. Daß seine Beteiligung weiter auszudehnen sei, ist bereits oben gesagt worden.

Die gegenseitige Öl-Grisaille, ehemals im Besitz der Lady Eastlake, jetzt in der Londoner Nationalgalerie, die Dutuit mit Unrecht für eine unter Rembrandts Leitung ausgeführte Schülerarbeit hielt, stimmt mit dem I. Zustande überein, da der Baldachin noch tief herabhängt. Die Volksmenge unten und die Gestalten zur Linken Christi (im Sinn der Radierung) sind nur flüchtig angelegt. Alles übrige ist sehr sorgfältig durchgeführt. Auffallend sind die weit aufgerissenen Augen des Pilatus, sowie das Verwerfen der Augen bei Christus. Unter dem Zifferblatt der Uhr die Bezeichnung: Rembrandt ft. 1634, in Rembrandts Handschrift und sicher nicht nach der Bezeichnung der Radierung kopiert, da die Mehrzahl der Buchstaben Verschiedenheiten aufweist.

Das Vorhandensein dieser, um ein Jahr früher datierten Vorlage spricht dafür, daß die Ausführung der Radierung wesentlich auf Rechnung eines Schülers zu setzen sei. Das Gesicht des sich vorbeugenden Mannes ist hier übrigens bereits, wie im IV. Zustande der Radierung, beschattet.

Gegenstück zu der Kreuzabnahme (B. 81) von 1633.

78 Die drei Kreuze. Ein Lichtschein fällt herab auf den gekreuzigten Christus und den Schächer rechts, sowie das darunter stehende Volk. Zwischen Christus und dem unbeleuchteten Schächer mehrere Reiter und ein nach rechts stehendes weißes Pferd. (Im späteren Zustand ist das ganze Blatt in geisterhaftes Dunkel gehüllt: die Teile links sind getilgt. Statt des weißen Pferdes jetzt ein nach links gerichteter Reiter, der nach einer Medaille des G. F. Gonzaga von Pisanello kopiert ist, und hinter diesem ein sich bäumendes Pferd; u. a. m.)

(W. 81, Bl. 53, M. 235, D. 85, H. 270)

Bez. Rembrandt f. 1653 (Der Bostoner Katalog, Nr. 300, liest irrigerweise 1655)
387 : 450 mm

I Das Gesicht des Mannes am Rande nur mit einer Strichlage schattiert; der von zwei anderen weggeführte Mann von links mit weißem Gesicht. Wie der folgende vor der Bezeichnung (*Abb. R. 256*, verkl.).
II Das Gesicht ganz rechts in Dunkel gehüllt.
III Das Gesicht des weggeführten Mannes beschattet, u. a. m.; mit der Bezeichnung.
IV Die Komposition ganz verändert. Die Gruppe im Vordergrunde links vorn entfernt. Zwischen Christus und dem Schächer links nur ein Reiter, der nach rechts gewandt ist, u. a. m. (*Abb. R. 259*, verkl.).
V Mit der Adresse von Francis Carelse.
Bartsch trennte II noch nicht von I und kannte V nicht.

Mit der kalten Nadel kräftig in Wirkung gesetzt. — Von Bartsch mit Recht als ein Gegenstück zu B. 76 bezeichnet.

In den drei ersten Zuständen ist die ganze Mitte des Bildes durch einen breiten Lichtstrahl erhellt. Dutuit erklärt den III. für den vollendetsten und geschätztesten (Auktion Didot, auf Papier, 7050 fr.); doch muß ich durchaus Dr. Sträter beistimmen, der (laut mündlicher Mitteilung) den I. für den schönsten hält. Denn dieser I. zeigt noch den vollen Plattengrat, während im III. die Szene am Fuße der Kreuze infolge des Verschwindens vieler Arbeiten in eine zu starke Helligkeit getaucht ist. — Der Abdruck des I. Zustandes, der es bei Didot nur auf 1100 fr. brachte (dann bei Sträter), war, wenn auch auf Pergament, so doch beschnitten. Im III. (Abb. R. 258, verkl.) erhielt freilich die Gruppe links im Vordergrunde, wesentlich durch Überarbeitung mit dem Grabstichel, jene schöne Gestaltung, die sie zu einem der Hauptstücke in dem Werke Rembrandts macht. Der bis dahin nur angelegte Kopf des Greises, welcher weggeführt wird, wurde vollständig ausgearbeitet, der Rabbiner zu seiner Linken erhielt einen langen Bart, andere Gestalten wurden mehr zurückgedrängt; auch das Erdreich wurde an dieser Stelle überarbeitet.

Im Gegensatz zu diesen drei ersten Zuständen sind die beiden letzten in tiefe Finsternis gehüllt, die den Eindruck strömenden Regens macht. Nur die Gestalten Christi und des guten Schächers zu seiner Rechten sind in der Hauptsache beibehalten worden. Die Gruppe links im Vordergrunde sowie der eine der beiden Männer vorn in der Mitte sind ganz entfernt worden. Die leicht skizzierte Gruppe am Fuße des Kreuzes, deren Mittelpunkt bis dahin der kniende Hauptmann gebildet hatte, ist in allen ihren Figuren vollständig verändert mittels der kalten Nadel in kühnen, kräftigen Strichen neu ausgeführt worden. Der hinterste Reiter

ist ganz entfernt, das Pferd unter dem guten Schächer umgekehrt worden, an die Stelle des Reiters links ist ein sich bäumendes Pferd getreten. Johannes breitet jetzt die Hände aus, statt sich das Haar auszuraufen, Maria überragt nicht mehr die sie stützende Frau, sondern ist tiefer herabgesunken usw. Die rechte Seite, samt dem bösen Schächer, ist in tiefes Dunkel gehüllt. Die ganze Darstellung ist endlich mit dem Grabstichel übergangen, dessen regelmäßige Strichlagen den erforderlichen Grad von Dunkelheit erzeugen halfen.
Blanc bezeichnet diesen Zustand, den man früher sogar für eine völlig neue Radierung auf einer zweiten Platte hielt, als die Darstellung einer weiteren Phase des Dramas, die Rembrandt gleichsam ganz von neuem auf derselben Platte gestochen habe: nämlich die Schilderung der Empörung aller Elemente, nachdem der Erlöser seine letzten Worte: „Es ist vollbracht" ausgehaucht hatte. — Seymour Haden, S. 49, hält diesen Zustand überhaupt für den endgültigen und die drei vorhergehenden nur für vorbereitende Skizzen, wozu Blancs Ausdruck, daß in den letzteren die Platte peinte à l'eau-forte sei, gut stimmen würde. Doch geht diese Ansicht zu weit, da die Überarbeitung immerhin eine sehr flüchtige, von Ungeduld zeugende ist.
Wenn andererseits Middleton meint, diese Überarbeitung sei von einer fremden, ungeschickten Hand ausgeführt und gehe überhaupt nicht auf eine Zeichnung von Rembrandt zurück, so ist dagegen, abgesehen von inneren Gründen, schon die bloß äußerliche Tatsache anzuführen, daß der hier eingefügte Reiter mit der hohen, aus dreifachem Wulst gebildeten Mütze gegenseitig einer Medaille Pisanellos (auf Giov. Franc. Gonzaga) entnommen ist. Dieser, erst nach dem Erscheinen von Middletons Buch in dem Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen II (1881) S. 258 veröffentlichten Entdeckung nach kann es gar nicht zweifelhaft sein, daß die Überarbeitung wirklich von Rembrandt selbst herrühre. Denn nur ihm allein, dem begeisterten und feinfühligen Sammler, konnte zu jener Zeit die Verwertung einer italienischen Medaille des Quattrocento zugetraut werden. Hat er doch, auf einer Zeichnung im Berliner Kabinett, noch eine andre Medaille, die auf Andrea Doria, kopiert.
Die Abdrücke der beiden letzten Zustände sind sehr selten. Das Bartsch noch unbekannte Vorhandensein der Adresse auf dem V. widerlegt übrigens die Ansicht dieses Verfassers, daß Rembrandt die Platte, nach Herstellung einer kleinen Zahl von Abdrücken des veränderten Zustandes, zerstört habe.

Nach Neumann S. 450, Anm., ist im IV. Zustand wohl eines der Pferde vom Monte Cavallo verwendet worden. Vergl. Masolinos Kreuzigung in S. Clemente zu Rom.
Zeichnung zum fortgeführten Mann in Dresden, H. de Groot 262, Abb. bei Woermann (Hind). Die Zeichnung Lippm. 192a im Goethehaus zu Weimar, H. de Groot Nr. 532, hat Ähnlichkeit mit der Gruppe vorn links.

Durch die kraftvolle Handhabung der kalten Nadel hat hier der Meister eine tief farbige Wirkung erzielt. Während in der ersten, in blendender Lichtwirkung gehaltenen Gestalt die welterschütternde Bedeutung des geschilderten Dramas wesentlich durch die, wenn auch nur andeutend behandelte so doch äußerst ausdrucksvolle Gruppe der Angehörigen am Fuße des Kreuzesstammes nahe gebracht wird, ist in der späteren vollständigen Überarbeitung der Schrecken dieses Vorgangs unmittelbar durch die vollständige Verfinsterung des Himmels, aus dem allein ein schmaler Lichtstreif gespenstisch hervorbricht, vorgeführt.

79 **Christus am Kreuze zwischen den Schächern.** Die Kreuze sind so gestellt, daß Jesus nach rechts gerichtet ist, wir den reuigen Schächer von vorn, den verstockten vom Rücken sehen. Zu Füßen Christi steht Magdalena und hocken die drei Marien am Boden. Ganz rechts ein Pferd; u. a. m.

(W. 85, Bl. 54, M. 222, D. 86, H. 173)

Um 1640 oder später (Middleton und Holmes Nr. 173 um 1648) 135 : 99 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 260)*.
II Das Ende des Kreuzarms ganz links abgerundet (?). Der Schatten unter dem Inri-Zettel in zwei Kreuzlagen regelmäßig gestaltet und verstärkt; das Kreuz rechts über Christi Kopf fest umrissen; u. a. m.
III Neudrucke (London 1816 und 1820).
Die Platte ist noch vorhanden.

Gleich anfangs in einzelnen Teilen (besonders im Vordergrunde) mit dem Stichel überarbeitet und dann mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt.

80 **Christus am Kreuze.** Das Kreuz ist nach rechts gerichtet; dort sinkt die ohnmächtige Maria zu Boden; hinter ihr erhebt ein Jünger seine ganz unförmigen Hände. Vorn in der Mitte steht ein vom Rücken gesehener Orientale.

(W. 86, Bl. 55, M. 193, D. 87, H. 123)

Bez. Rembrandt f. (diese Bezeichnung vom Bostoner Katalog, Nr. 118, mit Unrecht angezweifelt). — Um 1634 (nach Holmes Nr. 123 ein oder zwei Jahre später) 95 : 68 mm

I Alte Abdrücke.
II Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Blancs drei Zustände beruhen nur auf Zufälligkeiten des Drucks *(Abb. R. 263)*.

Das schabkunstartige Aussehen einiger Abdrücke, wie z. B. desjenigen im Britischen Museum, wodurch wohl ein Nachteffekt erzielt werden sollte, rührt nur vom Auftrag der Farbe her (so auch Middleton).

81 **Die große Kreuzabnahme.** Auf einer Leiter stehend, hält ein Mann Christi linken Arm: ein anderer, ebenso, über den rechten Arm des Kreuzes gelehnt, hält das Leichentuch. Ein dritter Mann auf halber Höhe der Leiter links, hält den rechten Arm und ein vierter am Fuß des Kreuzes, empfängt den Leichnam. Ein Orientale links überwacht die Handlung: rechts mehrere Menschen im tiefen Schatten: im Hintergrund die Stadt.

(W. 83, 84, Bl. 56, M. 186, 187, D. 88a und b, H. 102[a]. 103[b] II)

Zwei Platten: a) bezeichnet Rembrant f. 1633. — b) Rembrandt f. cum pryvl. 1633 (auch diese zweite Bezeichnung von Rembrandts Hand) 527 : 410 mm

Die erste Platte (a) unvollendet *(Abb. R. 264, verkl.)*. Sie mißt 513:402 mm.
Die zweite Platte:

I Die Beine der beiden Männer, die den Leichnam auffangen, nicht ganz mit der wagerechten Kreuzlage bedeckt *(Abb. R. 265)*. Nur in Amsterdam und der Albertina.

II Mit dieser wagerechten Kreuzlage.

III Mit der Adresse von Ulenburg.

IV Mit der Adresse von Just. Danckers.

V Grob überarbeitet; die Spuren der getilgten Danckersadresse noch sichtbar.

VI Von Watelet überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Bartsch und Rovinski verzeichnen die Platte a als den I. Zustand und führen daher den I. von b als den II. an usw. — Bartsch unterschied noch nicht die beiden ersten Zustände von b und kannte nicht den IV.

Die erste Platte (a), etwas schmäler und kürzer als die folgende, war dem Künstler im Ätzen mißraten. Der zu stark erhitzte Firnis war durch das Ätzwasser zum Reißen gebracht worden, daher die Platte aus der Flüssigkeit genommen werden mußte, bevor diese genügend gewirkt hatte. Abdrücke dieser Platte, schmutzig, grau, mit vielen weißen Stellen und mit den Spuren des geplatzten Firnisses, befinden sich nur in Paris, Amsterdam und im Britischen Museum. Zwei Fragmente, den Kopf des Mannes ganz zu oberst, sowie den des auf der Leiter stehenden Mannes rechts enthaltend, in der Wiener Hofbibliothek (der letztere Kopf erinnert an die Züge Rembrandts).

Diese Platte war sehr schön radiert; einiges, jedoch nicht vieles, mag daran (nach Middleton) von Schülern hergerührt haben (eine Wiedergabe des unteren Teils bei Seymour Haden, Taf. II). — Mariette (Abecedario) wußte bereits, daß es sich hierbei um eine besondere Platte handle.

Auch die zweite Platte (b), die Bartsch noch für eine bloße Aufarbeitung hielt, ist ganz radiert, dann aber, namentlich im Vordergrunde rechts, stark mit dem Grabstichel übergangen. Diese Überarbeitung, die durchaus an die Behandlung des zwei Jahre später entstandenen Ecce homo B. 77 erinnert, rührt jedenfalls von der Hand eines Schülers her. Die Komposition ist bis auf die beiden Figuren rechts in der vordersten Reihe, deren eine hier im Profil, auf der ersten Platte dagegen von vorn gesehen ist, die gleiche geblieben.

Seymour Haden schrieb die zweite Platte Lievens zu; doch wurde dagegen angeführt, daß Lievens sich zu dieser Zeit noch nicht in Holland befunden habe, da er der Annahme nach 1631 bis 34 in England war. 1895 (S. 27) schränkte er seine Ansicht dahin ein, daß er sie nur vermutungsweise Lievens zuschrieb. Middleton denkt bei der unteren Gruppe rechts an Vliet. De Groot (Colvin Nr. 100) hält die ganze 2. Platte für ein Werk Rembrandts. Ob Rembrandt sich die Mühe genommen, die ganze Komposition nochmals zu radieren, mag fraglich erscheinen. Wahrscheinlich sind auf ihn nur der Körper des Gekreuzigten, sowie die beiden den Leichnam an den Armen haltenden Männer zurückzuführen. Coppier 1917 S. 35 schreibt ihm auch den schrägen Strahl im Gewitterhimmel zu, während der übrige Himmel wahrscheinlich von Vliet herrühre. Die Überarbeitung mit dem Stichel meint schon Mariette (Abecedario IV 352) Rembrandt absprechen zu müssen, sie scheint derselben Hand anzugehören, die am großen Ecce homo wahrzunehmen ist. Während ich ursprünglich an Salomon Koninck gedacht habe, neige ich mich jetzt doch mehr der Annahme zu, daß es sich hier um Arbeiten Vliets handelt.
Der IV. Zustand ist grob überarbeitet.

Die Komposition stimmt sehr nahe mit dem in demselben Jahre für den Prinzen Friedrich Heinrich gefertigten (gegenseitigen) Gemälde, in München, überein; nur erhellt hier der Lichtstrahl die ganze Gruppe der um das Kreuz Beschäftigten, während er im Gemälde bloß die Gestalt Christi trifft*). Nach Holmes Nr. 102 durch das Rubenssche Bild in Antwerpen beeinflußt; (S. 82, Anm.) der Kopf des Josef von Arimathia sei nach Sylvius gezeichnet. Hier sei zuerst jener Sinn für Raum, Luft und unbestimmtes Licht hervorgetreten, den Rembrandt erst später bewußt weiterbildet.

Das Blatt wurde im XVII. Jahrhundert die 20-Gulden-Prent genannt (siehe De Vries S. 296 Anm. 7 und Uffenbachs Reise, Besuch bei Dav. Bremer 1711). — Als Seitenstück dazu wurde später (1635) das Ecce homo B. 77 geschaffen.

Von Singer S. 17 die erste Platte als echt erklärt, die zweite S. 175 verworfen.

82 Die Kreuzabnahme. Skizze: Ein Mann auf einer Malerleiter links zieht den Nagel, der Christi rechte Hand hält, heraus. Ein anderer rechts läßt den Leichnam herab mittels eines Tuches, das er unter Christi Achseln und über den rechten Kreuzesarm gezogen hat; u. a. m.

(W. 87, Bl. 57, M. 216, D. 89, H. 199)

Bez. Rembrandt f. 1642 149:117 mm

Die frühen Abdrücke mit einigem Grat im Vordergrunde *(Abb. R. 267).*

Ölskizze dazu, grau in grau, in der Londoner Nationalgalerie (Bode Nr. 245).

83 Die Kreuzabnahme bei Fackelschein (au flambeau). Nachtstück: Der Leichnam, mittels eines Tuches vom Kreuz herabgelassen, ruht schon in den Armen eines Mannes. Zwischen dem Stamm des Kreuzes und dem Tuch streckt einer seine Fackel hindurch. Unten die Bahre, hinten rechts ein Gebäude; u. a. m.

(W. 88, Bl. 58, M. 242, D. 90, H. 280)

Bez. Rembrandt f. 1654 (nicht 1655, wie Blanc angibt) 207:160 mm

I Alte Drucke.

II Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906). — *(Abb. R. 269.)*

Das Leichentuch und andere Teile sind durch Grabstichelstriche gedämpft. — Es kommen getönte Abdrücke vor.

Der Bostoner Ausstellungskatalog, Nr. 291, sagt mit Recht, die Gestalt, die das Leichentuch ausbreitet, sei nicht eine Frau, wie Middleton annimmt, sondern ein alter Mann.

Zu der Folge B. 50 usw. gehörend.

---

*) Die Grisaillen in der Londoner Nationalgalerie und in der Galerie von Christiania gehörten nicht zu dieser Komposition, sondern stellen die Trauer um den bereits herabgenommenen Leichnam dar. Eine ähnliche Zeichnung auch im Britischen Museum.

84 **Christus zu Grabe getragen.** Zur Felsengruft links kommt der Leichenzug. Die Bahre wird vorn von zwei Männern getragen: rechts unterscheidet man sechs Menschen. Oben rechts im Hintergrund auf der Schädelstätte eine Anzahl Menschen.

(W. 89, Bl. 60, M. 217, D. 92, H. 215)

Bez. Rembrant — Um 1645 (Valentiner, um 1645—50) 133:108 mm

In den frühen Drucken tritt die Höhle deutlich hervor (mündl. Bemerkung des Dr. Sträter); einiger Grat, besonders unten links *(Abb. R. 271).*

Nach Valentiner S. 59 ist der Junge, der mit an der Bahre trägt, vielleicht Titus.

85 **Die Schmerzensmutter.** Halbfigur hinter einer Brustwehr, auf der Dornenkrone und Nägel liegen. Sie erhebt ihre Rechte, senkt die Linke und blickt nach rechts herab.

(W. 90, Bl. 59, M. 202, D. 91, H. 193)

Um 1641 (so auch Michel; Middleton 1636) 110:90 mm

I Die Platte noch nicht gereinigt. Starker Grat unter den Armen *(Abb. R. 272).*
II Der Grat entfernt; die Platte gereinigt.

Blanc ist geneigt, das seltene Blatt der Schule Rembrandts zuzuschreiben. Middleton meint, daß man es, ohne die Überlieferung, nicht leicht Rembrandt zugeschrieben haben würde. Auch Dr. Sträter äußert Zweifel. Richtig ist, daß die Auffassung nicht die Tiefe zeigt, die man bei Rembrandt erwartet.

Nach Holmes Nr. 193 vielleicht in Erinnerung an ein Bild Tizians oder eines sonstigen Italieners geschaffen.

86 **Die Grablegung.** Nachtstück: In einem großen Grabgewölbe liegt der Leichnam, unten rechts von vier Männern umgeben. Ihm zu Füßen die zusammengebrochene Maria mit gefalteten Händen: hinter ihr stehen zwei Männer.

(W. 91, Bl. 61, M. 233, D. 93, H. 281)

Um 1654 (Middleton 1652) 210:162 mm

I Reiner Ätzdruck: die Figuren fast nur im Umriß.
II Vollständig überarbeitet und zum dunklen Nachtstück geworden; die Brüstung ganz rechts nur mit einer senkrechten Lage bedeckt *(Abb. R. 278, 281).*
III Diese Brüstungen unten mit einer nach rechts geneigten Kreuzlage bedeckt.
IV Diese Kreuzlage auch auf dem oberen Teil, oberhalb des nach links geneigten Diagonalstrichs ausgedehnt (Abb. R. 277).
Bartsch schied die letzten drei noch nicht; bei Blanc und Dutuit fehlt IV.

Der I. Zustand (Abb. R. 275), der meist auf japanischem Papier gedruckt vorkommt, ist nach Blancs feinfühliger Ausführung nur eine rasche aber höchst zweckentsprechende Vorbereitung für die eigentlich beabsichtigte Gestalt der Platte, die sie erst im II. durch die Arbeit der kalten Nadel erhielt.

Den Abdrücken dieses II. Zustandes, der das Licht schärfer auf den Leichnam und dessen Träger zusammengefaßt zeigt, wurde durch besonderen Auftrag der Druckerfarbe, wohl durch

Rembrandt selbst, ein sehr verschiedenartiges, die Schauer des Vorgangs geschickt steigerndes Aussehen gegeben. Singer sagt im Kat. Lanna II 242, Nr. 7870, die Lichter zeigten Arbeiten, die an die sogenannte Schabkunst der Everdingerschen Blätter zu Reineke Vos erinnern. Den III. führt Middleton nicht mehr auf Rembrandt zurück. — In Amsterdam ein betrügerischer Abdruck des IV. mit gotischen Arkaden; im Britischen Museum ein weiß gehöhter Abdruck des IV.

C. Hofstede de Groot (Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. XV, 180) sieht in der Komposition einen entfernten Anklang an eine Zeichnung Pierino del Vagas in der Sammlung His de la Salle im Louvre.

Gehört zu der Folge B. 50 usw.

87 Christus in Emmaus. Christus sitzt dem Beschauer gegenüber und blickt nach rechts, wo der eine Jünger eine Gebärde des Erstaunens macht. Der andere Jünger links faltet die Hände. Vorn rechts steigt der Wirt eine Treppe herab.

(W. 92, Bl. 63, M. 237, D. 94, H. 282)

Bez. Rembrandt f. 1654 (von Bartsch, Blanc und Rovinski fälschlich 1634 gelesen) 212 : 160 mm

I Reiner Ätzdruck *(Abb. R. 284)*.
II Mit der kalten Nadel aufgearbeitet, namentlich am Hut die Krempe vom Kopf getrennt.
III Dichte, diagonale Kreuzlage am Tischbein gerade links von der Brust des Wirts (Hind).
IV Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Die frühen Abdrücke des II. zeigen etwas zu viel Plattengrat.
Gehört zur Folge B. 50 usw.

88 Christus in Emmaus, klein (Les petits pélerins d'Emmaüs). Christus sitzt rechts und bricht das Brot. Der Jünger neben ihm ist barhäuptig, jener links trägt eine hohe Mütze und ist im Begriff, die Hände zu falten. Vorn rechts ein magerer Hund.

(W. 93, Bl. 62, M. 194, D. 95, H. 121)

Bez. Rembrandt f. 1634 102 : 72 mm

Blanc und Dutuit führen je einen zweiten Zustand an, der jedoch nicht vorhanden zu sein scheint *(Abb. R. 286)*.

Der Bostoner Ausstellungskatalog, Nr. 93, macht mit Recht auf den Einfluß aufmerksam, den Rubens' Christustypus hier (wie bei der Samariterin am Brunnen) auf Rembrandt ausgeübt habe.

Nach Coppier 1917 S. 37 unter italienischem Einfluß; die Hand Christi, nicht sein Haupt, zeigen den Heiligenschein.

89 Christus den Jüngern erscheinend (Nach Hind der Ungläubige Thomas). Jesus, von einem Lichtschein umflossen, steht etwas rechts und blickt herab auf den links vor ihm knienden Jünger. Vorn rechts kniet auch ein vom Rücken gesehener Jünger: die anderen stehen und sitzen rechts und links.

(W. 94, Bl. 64, M. 225, D. 96, H. 237)

Bez. Rembrandt f. 1650 (Holmes Nr. 237 meint, das Datum sei vielleicht 1654 zu lesen, was besser stimmen würde) 162 : 212 mm

Frühe Abdrücke mit etwas Grat *(Abb. R. 286)*.

Das Blatt ist nur leicht angelegt, und doch fehlt nichts zu seiner Vollkommenheit. Die Gestalt Christi bildet die höchste und reinste Verkörperung dieses Typus, welche in dem Werke des Meisters vorkommt. — Selten.
Eine umgekehrte Skizze in Amsterdam, H. de Groot 1175 (Hind).

90 **Der barmherzige Samariter.** Vor der Schänke, an deren Brunnen sich eine Magd zu schaffen macht, wird der Verwundete eben vom Pferd gehoben. Oben an der Türe verhandelt der barmherzige Samariter mit dem Wirt. Vorn rechts hofiert ein Hund; u. a. m.

(W. 95, Bl. 41, M. 185, D. 75, H, 101)

Bez. Rembrandt inventor et feecit (so) 1633 (auf dem IV. Zustand) 257 : 208 mm

I Der Pferdeschweif weiß. Von der größeren Platte; 258 : 218 mm. Unbezeichnet wie die beiden folgenden *(Abb. R. 289)*.
II Der Pferdeschweif ausgeführt, aber die obere Treppenbrüstung noch weiß.
III Die Brüstung ausgeführt: vorn unten geht die Bearbeitung etwas tiefer herab.
IV Mit der Bezeichnung: von der ein wenig verkleinerten Platte.
Blanc, Middleton und Dutuit zerlegten I in zwei, doch beruhen die Unterschiede nur auf Zufälligkeiten des Drucks und (nach Rovinski) auf eingezeichneten Zusätzen. Die beiden mittleren Zustände bei Bartsch noch ungeschieden.

Auf einem Abdruck des II. Zustandes in Amsterdam die Bezeichnung in Bister: Rembrandt f. cum privil. 1633 (nicht 1632), wohl nicht von Rembrandt (Hofstede de Groot, Urk. Nr. 26, ebenso Hind).
Die Zutaten des II. und III. Zustandes (Abb. R. 291) sind mit dem Grabstichel ausgeführt. Im III. ist das Blatt bereits ganz neu aufgearbeitet, namentlich am Pferde, dessen Fell nun glatt und glänzend erscheint.
Die radierte Bezeichnung auf dem IV. führt Middleton nicht mehr auf Rembrandt selbst zurück. Doch entspricht sie durchaus seinen Schriftzügen (so auch Dr. Sträter).
Bartsch war der Ansicht, diese Radierung sei diejenige, die Rembrandt mit der größten Liebe ausgearbeitet habe; so durchgeführt sie auch sei, der Arbeit der Radiernadel habe er die volle Leichtigkeit zu wahren gewußt. — Ebenso bezeichnet sie Lippmann (in den Sitzungsberichten der Kunsthistor. Gesellsch.) als „ein in sich vollständig abgerundetes, höchst sorgfältig durchgebildetes Werk, mit dem die Periode der technischen Versuche gewissermaßen abschließt“. — Seymour Haden S. 23 suchte das Blatt einem Schüler, und zwar Bol, zuzuschreiben. — Middleton eignete sich davon nur so viel an, daß der Vordergrund mit dem Hunde wohl von einem Schüler, vielleicht von Bol, herrühre.
Ungewöhnlich ist nun freilich die hier vorhandene vollkommene Übereinstimmung mit einem Gemälde des Meisters, dem kleinen nahezu gleichzeitigen, nur gegenseitigen Bilde der Sammlung Wallace in London (ehemals in der Galerie Choiseul), wobei zu bemerken ist, daß gerade

der so wenig zu der Darstellung passende Hund auf dem Gemälde fehlt. Dieser kleinlich gearbeitete Hund sowie die wesentlich mit dem Grabstichel ausgeführte untere rechte Ecke mit dem Fasse und dem Heu in der Krippe dürfte somit ohne weiteres einem Schüler zuzuweisen sein (siehe auch M. Schmidt in der Kunstchronik 1897, 132). Holmes (Nr. 101) schreibt dagegen den Hund Rembrandt zu. Ebenso weisen der Mann im Fenster durch seine schlechten Verhältnisse, die Hühner durch ihre kümmerliche Zeichnung auf Schülerhand. Die wesentliche Arbeit aber ist, schon wegen der vorzüglichen Charakteristik der Hauptpersonen, Rembrandt selbst zuzuweisen.

Von Singer S. 177 verworfen. Nach Bode (Rembrandt-Werk II S. 15) Schülerarbeit nach dem Gemälde. Nach Coppier 1917 S. 35 von Rembrandt nur retuschiert.

Die denselben Gegenstand behandelnde getuschte Federzeichnung im Britischen Museum hat nur eine bedingte Ähnlichkeit mit der Radierung.
Vosmaer hielt die Radierung gleichen Inhalts von Jan van de Velde, ein Nachtstück in der Weise Elsheimers, in 4°, für das unmittelbare Vorbild Rembrandts. Sie hat wohl auch auf dessen Komposition eingewirkt, namentlich in bezug auf die Anlage der Treppe und die Figuren des Samariters und des Wirts, die sich bei Van de Velde nur am Fuße der Treppe befinden, während oben auf der Treppe ein Junge mit einer Fackel steht.
Ein Hauptwerk des Meisters aus der Zeit seines Übergangs von den Jünglings- zu den Mannesjahren, mit einer seltenen Vertiefung in den Gegenstand ausgeführt.

91 Der verlorene Sohn. Der aus der Tür rechts herbeieilende Vater ist im Begriff den reuigen, zerlumpten Sohn aufzuheben. Aus dem Fenster schaut eine Frau: rechts in der Tür zwei Männer, einer mit Kleidern und Schuhen für den Sohn.

(W. 96, Bl. 43, M. 201, D. 76, H. 147)

Bez. Rembrandt f. 1636 158 : 137 mm

I Vor den Ätzflecken *(Abb. R. 293)*.
II Mit Ätzflecken auf dem Rock des die Treppe hinabschreitenden Mannes und am Boden unten.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Nach C. Hofstede de Groot (Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. XV, 175), wie auch schon Vosmaer und S. Haden angegeben hatten, in Anlehnung an Maerten van Heemskerk, dessen Oeuvre Rembrandt besaß; die Gestalt des Vaters hier von stärkerer Innigkeit erfüllt.

In de Jonges Inv. Nr. 59. — Nach Singer S. 178 und 287 zweifelhaft. — Coppier 1917 S. 42 frägt, nach welchem Vorbild die Quadratur des Zirkels auf der Rückseite der Platte (Abb. bei ihm S. 77) gemacht sei.

92 Die Enthauptung Johannes des Täufers. Der Henker links holt eben mit dem Schwert aus, um den vor ihm nach rechts knienden Johannes zu enthaupten. Vor dem Gebäude rückwärts Herodias, Herodes und Volk. Johannes' Kreuz und Spruchband liegt links auf dem Boden.

(W. 97, Bl. 40, M. 209, D. 74, H. 171)

Bez. Rembrandt f. 1640 126 : 104 mm

I Die Lanzen im Hintergrunde links wenig sichtbar *(Abb. R. 294)*.
II Diese überarbeitet und deutlich.
III Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Berrard, Alvin-Beaumont (1906).

Mit einiger Kaltnadelarbeit im Vordergrunde. Nach Holmes Nr. 171 schon der I. Zustand aufgeätzt, da anfänglich zu schwach geätzt. — Die aufgearbeiteten Abdrücke fleckig.
Es gibt viel Vorstudien für dieses Blatt. — In der ehemaligen Sammlung Seymour Haden eine Zeichnung zur Figur des Johannes, nach Middleton viel besser als die Radierung. — Bei Dr. Sträter in Aachen befand sich eine Federskizze der ganzen Komposition im Umriß, gegenseitig und mit Abweichungen, in Kleinfolio; auf der Rückseite der Oberteil der Gestalt des Henkers leicht mit der Feder angefangen, dann aber eine Grablegung Christi breit mit der Feder darüber gezeichnet; jetzt bei Hofstede de Groot in Haag (H. de Groot 1274). — Zwei Entwürfe im Münchner Kabinett erwähnt Vosmaer S. 524; ferner einen in der Albertina, getuschte Federzeichnung.
Die Federzeichnung der gleichen Zeit im Britischen Museum, die Enthauptung dreier Männer darstellend, in Querfolio (1860. 6. 16. 130), hat mit der Radierung nur eine allgemeine, durch die Ähnlichkeit des Gegenstandes bedingte Verwandtschaft.

93 Die Enthauptung Johannes des Täufers. Die Leiche des Täufers, die Hände auf dem Rücken zusammengebunden, liegt mit dem abgetrennten Haupt nach links am Boden. Der Henker stößt eben sein Schwert wieder in die Scheide. In der Höhle hinten rechts drei Männer.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 308)

Bez. RH; um 1631 158 : 124 mm

I Mit den zwei Stufen links beim Teller, wie die beiden nächsten. Das Gewand des Henkers weiß.
II Das Gewand bearbeitet, hinter den linken Arm hängt eine Schärpe herab *(Abb. R. 296)*.
III Die Öffnung über den drei Männern hinten jetzt gänzlich mit Kreuzlagen bedeckt.
IV Die beiden Stufen vorn links getilgt.
V Die helle Stelle zwischen Johannes' Füßen und der Mauer ganz dunkel *(Abb. R. 298)*.

Nicht von Rembrandt. Nach Middleton von Lievens. Doch wohl von Vliet, da sich hier dieselbe Hand zeigt, der die Mehrzahl der von 1631 datierten Schülerarbeiten entstammt. — Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 280) unter Vliet eingereiht.

94 Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels. Querblatt. Wir blicken durch die breite Pforte auf die Jünger, die vor dem links am Boden hockenden Bettler stehen. Im Hintergrund ein riesiger, reicher Tempelhof, mit Volksmassen vor einem rauchenden Altar auf Stufen.

(W. 98, Bl. 66, M. 254, D. 97, H. 301)

Bez. Rembrandt f. 1659 180 : 216 mm

I Der Mantel vor Petri Brust reicht mit dem unteren Umriß nicht bis zur Tiefe seines rechten Ellbogens herab *(Abb. R. 299)*.

II Dieser Umriß unten ausgebogt, so daß er jetzt bis zur Tiefe des rechten Ellbogens herabreicht. Die nach links geneigte Kreuzlage am Torbogen reicht links nicht bis an das Kapitell.
III Die Kreuzlage reicht bis an das Kapitell.
IV Die Laibung des Torbogens rechts bestimmter gemacht und verbreitert; der Himmel mit geritzten Linien überarbeitet. Die senkrechte Kreuzlage des Vordergrunds jetzt sehr verstärkt.
V Überarbeitete (ohne Linien im Himmel, mit Ätzflecken auf dem Turm und oben rechts) Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Mit der Nadel kräftig überarbeitet. — Die Änderung des II. Zustandes bildet eine Verbesserung. — Vom III. an nach Middleton nicht mehr von Rembrandt.

Studie dazu H. de Groot 980 (Hind).

95 Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels. Hochformat. Grobe Skizze: Die beiden Jünger ganz rechts hinter dem am Boden sitzenden Bettler, dessen Krücken neben ihm liegen. Nahe einem Tore unten links sehen wir die Oberkörper einiger weiterer Menschen.

(W. 99, Bl. 65, M. 249, D. 98, H. 5)

Um 1630 (so auch Michel; Middleton 1655) 225 : 169 mm

In Paris, Amsterdam, dem Britischen Museum und der Albertina *(Abb. R. 303)*.
Der Grund stellenweise unrein, wie bei der verworfenen Platte der großen Kreuzabnahme.
Von einigen, so auch noch neuerdings von Rovinski, mit Unrecht angezweifelt. Es ist ein für die Frühzeit Rembrandts bezeichnendes Werk (auch nach der Ansicht Dr. Sträters). Vergl. B. 10.
Eine Kreidestudie zum Petrus im Gegensinn, in Folio, im Dresdener Kabinett.

96 Der reuige Petrus. Er kniet etwas nach rechts, wohin er einen Schlüssel mit seiner Linken bietet. Die auf einen Stock gestützte Rechte hält ebenfalls einen Schlüssel. Ohne Hintergrund.

(W. 101, Bl. 67, M. 219, D. 99, H. 217)

Bez. Rembrandt f. 1645 133 : 117 mm

Bei Rovinski eine Überarbeitung mit der Feder in Berlin als II. Zustand angeführt.

Schwach geätzt und mit der Nadel leicht verstärkt *(Abb. R. 304)*.

Coppier 1917 S. 55 findet es recht zweifelhaft.

97 Die Steinigung des heiligen Stephanus. Der am Boden zusammengebrochene Heilige hält den rechten Arm eines behelmten Mannes, der ihn mit der Linken steinigen will. Hinter ihm hebt einer einen großen Stein mit beiden Händen: ein Dritter hebt links einen Stein vom Boden; u. a. m. Hinten rechts ruinenhafte Gebäude.

(W. 102, Bl. 68, M. 197, D. 100, H. 125)

Bez. Rembrandt f. 1635 97 : 86 mm

I Alte Drucke *(Abb. R. 305)*.
II Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

98 Die Taufe des Kämmerers (Le baptême de l'eunuque). Er kniet nach rechts am Strom und ein Greis tauft ihn. Hinter ihm steht ein Negerknabe und weiter links ein orientalischer, berittener Krieger. Im Hintergrund die Kutsche und oben rechts eine Berglandschaft.

(W. 103, Bl. 69, M. 210, D. 101, H. 182)

Bez. Rembrandt f. 1641 183 : 214 mm

I Die senkrechte Seite des kleinen Wasserfalls und die Erderhöhung rechts davon zeigen noch weiße Stellen. *(Abb. R. 306).*
II Sie sind ganz schattiert.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Unter Einfluß einer Komposition Lastmans in Karlsruhe (Fritz Saxl in den Mitt. der Gesellschaft für vervielf. Kunst 1910 S. 41) entstanden.
Getuschte Federzeichnung bei Edw. Holland (Vas. Soc. II [1906/7] 28); eine andere bei Bonnat (H. de Groot 703).

In de Jonges Inv. Nr. 54.

99 Der Tod der Maria. Im großen Himmelbett liegt die Sterbende mit dem Kopf nach links, von Priestern, Jüngern und Frauen umstanden. Vorn links sitzt ein Orientale am Tisch vor einem Buch. Hinten rechts tritt jemand durch einen Vorhang herein; oben Engel: u.a.m.

(W. 104, Bl. 70, M. 207, D. 102, H. 161)

Bez. Rembrandt f. 1639 409 : 315 mm

I Die Armlehne des Sessels rechts an der Oberkante zum Teil weiß *(Abb. R. 309).* Auktion Schlösser 3600 M. (jetzt bei Dutuit).
II Die Lehne ganz schattiert.
III Einige Probestriche am Unterrande entfernt.
IV Ein Rund am Fuße der vordersten Säule des Betthimmels mit Kreuzlagen (statt mit einer einfachen Horizontallage) bedeckt.
V Überarbeitete Neudrucke (wagerechte Striche über der Jahreszahl, wagerechte Roulette über der hellen Stelle des Stuhlrückens rechts) von Basan (1786?) bis Veuve Jean (1846): in der Alvin-Beaumont- (1906) Ausgabe fehlt die Platte.

Bartsch kannte V noch nicht; Dutuit und Rovinski trennen II und III nicht.

Mit einiger Kaltnadelarbeit an den Gewändern und im Hintergrunde. — Middleton hält erst den II. Zustand für den endgültigen, den I. dagegen für einen Probedruck.

Nach Holmes Nr. 161 der Johannes unter dem Einfluß von Mantegna entstanden.

Hier zum erstenmal verwendet der Meister in ausgedehnterem Maße die kalte Nadel. Es ist nächst dem Hundertguldenblatt die großartigste seiner radierten Darstellungen. Erinnert auch noch die Entfaltung reichen Pompes an die Jugendzeit, so ist doch das Interesse durchaus auf die Hauptsache hingelenkt. Durch die Fülle des ausgegossenen Lichtes aber erhält dieser Tod seine Verklärung.

HEILIGE

100 Der heilige Hieronymus am Fuß eines Baumes lesend. Er sitzt nach links gerichtet am Fuß eines Baumes und liest im Folianten auf seinen Knien. Am Baum hängt eine Kürbisflasche. Vorn geht der Löwe, mit einem ganz heraldisch gezeichneten Körper, nach rechts.

(W. 105, Bl. 71, M. 190, D. 103, H. 119)

Bez. Rembrandt f. 1634 (so Duchesne [Katalog Denon], Middleton und der Bostoner Katalog, Nr. 94; Bartsch, Vosmaer und Blanc lasen 1654, was nicht möglich ist) 108 : 90 mm

I Mit eckigem Umriß des linken Ärmels hinter der Schulter.
II Der Umriß rund (verbreitert).
Ein von Rovinski angeführter III. ist nur ein ausgedruckter II.

Seymour Haden S. 38 schrieb das Blatt Bol zu. Middleton meint, Rembrandt habe wohl nur die Figur fertig gemacht, das übrige rühre vielleicht von Bol her; Dutuit läßt die Frage offen. Nach Dr. Sträter (mündliche Mitteilung) ist das Blatt doch wohl von Rembrandt. — Richtig ist die Bemerkung Seymour Hadens, daß das Blatt eine nahe Verwandtschaft mit dem Barmherzigen Samariter zeige.
Lievens fertigte danach eine gegenseitige Kopie (B. 38).

101 Der heilige Hieronymus im Gebet, emporblickend; Oben rund. Er kniet, nach links gerichtet, vor einer Erderhöhung, an der ein offenes Buch liegt, und hinter der rechts der Löwe zur Hälfte vorschaut. Die Darstellung ist oben abgerundet.

(W. 106, Bl. 72, M. 183, D. 104, H. 94)

Bez. Rembrant f. 1632 110 : 81 mm

I Der Halbkreis oben ist rechts kaum zu sehen *).
II Er ist rechts unten deutlich verstärkt. Derbe Retuschen am Löwen und an der Höhle.
III Der ganze Halbkreis ununterbrochen deutlich; die Höhle ganz dunkel überarbeitet; u. a. m.
Bei Bartsch nur ein Zustand.

Besonders im Hintergrunde sehr leicht geätzt, woher der I. Zustand sich sehr bald ausdruckte. — Die Überarbeitungen vom II. an wohl nicht von Rembrandt.
Federzeichnung in Amsterdam (H. de Groot Nr. 1176). Die Zeichnung im Louvre, in Rötel und Kreide (abgeb. bei Lippmann Nr. 152), die Vosmaer S. 486 als eine Studie hierfür bezeichnet, gehört zu dem von Vliet gestochenen Hieronymus.

---

*) Der Abdruck beim Herzog von Arenberg in Brüssel, von Middleton und Dutuit als vor I angeführt, ist nach Hymans (s. Rovinski) nur ein ausgedruckter I. Zustand.

102 Der heilige Hieronymus im Gebet, niederblickend (St. Jérôme à genoux). Er kniet mit gefalteten Händen nach rechts, von wo die grelle Beleuchtung fällt. Hinter ihm schreitet der Löwe ebenfalls nach rechts. Hinten links Buch und Krug.

(W. 107, Bl. 73, M. 199, D. 105, H. 140)

Bez. Rembrandt f. 1635 115:81 mm

I Alte Drucke *(Abb. R. 319)*.
II Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

In der Basanschen Überarbeitung ist der Ausdruck des Löwen wesentlich verschlechtert worden.

103 Der heilige Hieronymus bei dem Weidenstumpf (St. Jérôme écrivant). In der Mitte des Blattes steht ein großer Weidenstumpf: rechts hinten der Heilige, an einem Tisch schreibend, den großglasigen Zwicker unten auf der Nase, Bücher und den Totenkopf vor sich. Links von der Weide sieht man den Kopf des Löwen.

(W. 108, Bl. 74, M. 223, D. 106, H. 232)

Bez. Rembrandt f. 1648 178:131 mm

I Unbezeichnet *(Abb. R. 320)*.
II Mit der Bezeichnung unterhalb des Baumes am Rand; dort und am Löwen neue Arbeiten.

Middleton meint, die Arbeit der kalten Nadel rühre aus späterer Zeit her als das übrige, das eher an das Jahr 1642 erinnere. Er ist zu dieser Ansicht wohl nur durch Vosmaers falsche Lesung der Jahrzahl (S. 532 : 1642) geführt worden. Reine Ätzdrucke dieses Blattes sind überhaupt nicht bekannt.
Im II., mit der Nadel überarbeiteten, ist der Ausdruck des Löwen, namentlich seiner Augen, wesentlich verschlechtert.
Schön getuschte Federzeichnung des Weidenstumpfs bei Bonnat, vormals bei Dr. Sträter (H. de Groot Nr. 739, siehe auch S. XXI Anm.). — Eine andere in der Turiner Bibliothek. (H. de Groot 1154, Abb. und Corr. Ricci., Rembr. in Italia, Mailand [1918].)

In de Jonges Inv. Nr. 32 als „stammetjen". — Singer S. 78 und 28 wird dabei an Dürers Kaltnadelblatt erinnert.

104 Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft (dans le goût d'Albert Dürer [!]). Seinen linken Arm auf einen Felsblock gestützt, sitzt der lesende Heilige vorn links unter einem großen Baum. Auf dem Fels steht der Löwe und blickt auf die Landschaft, in der wir zwei Personen nahe einer schiefen Brücke und Gebäude, eins mit viereckigem Turm, Wasserfall u. a. m. erkennen.

(W. 109, Bl. 75, M. 223, D. 107, H. 267)

Um 1653 (Nach Haden 1895 [S. 34] von 1651) 259:207 mm

I Der linke Pfeiler der Brücke von ziemlich gleichmäßiger Dicke *(Abb. R. 322)*.
II Dieser Pfeiler nach unten zu, wo er jetzt 5 statt 3 Striche aufweist, breiter.

Mit kräftiger Benutzung der kalten Nadel. Der Vordergrund und der obere Teil des Baumstammes nicht beendigt.

Vosmaer findet in der Landschaft eine große Ähnlichkeit mit der Ansicht von Ransdorp B. 319, namentlich wegen des Turms. — Seymour Haden dagegen hat mit Recht darauf hingewiesen, daß hier eine starke Beeinflussung durch Tizian vorliege; ja er sagt, daß die Landschaft mit der auf einer Zeichnung Tizians ehemals im Besitz von Dr. Wellesley übereinstimme, wo als Staffage eine ruhende Venus zu sehen sei.

Middleton, der die Gestalten des Heiligen und des Löwen für wesentlich besser als alles übrige, namentlich als das Laub links, hält, dürfte mit seiner Ansicht, daß hier Rembrandt, ähnlich wie bei der großen Flucht nach Ägypten, eine fremde Platte überarbeitet habe, allein geblieben sein.

Genaue gegenseitige Zeichnung in Hamburg (Lippm. 133).

105 Der heilige Hieronymus im Zimmer (en méditation). Der Heilige sitzt nach rechts gerichtet am Tisch unter einem Doppelfenster, an dessen Kreuz ein Kruzifix hängt. Trotz des Fensters sehr dunkles Gemach, aus dem links eine breite Treppe unter einen großen Bogen führt. An der Wand rechts der Totenschädel.

(W. 110, Bl. 76, M. 214, D. 108, H. 201)

Bez. Rembrandt f. 1642 151 : 173 mm

I Der Vorhang rechts fällt ziemlich glatt herab *(Abb. R. 325)*.
II Er bauscht nach rechts aus und zeigt mehr vom Fenster.
III Überarbeitete (die Gestalt jetzt hell) Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Vollständig mit dem Stichel fein überarbeitete Radierung. — Bei Basan grob aufgearbeitet.

106 Der große heilige Hieronymus, kniend. Der Heilige kniet nach rechts, etwas nach rückwärts, die Hände gefaltet vor einem Felsvorsprung, auf dem sich der Totenkopf und Bücher befinden. Am Boden links der Löwe, von dem nur der Kopf, und der nicht sehr deutlich, erkennbar ist.

(W. 111, Bl. —, M. 175, D. —, H. † 309*)

Um 1629? 389 : 332 mm

Nicht von Rembrandt. Nur in Amsterdam *(Abb. R. 328)* *)

Vosmaer bezeichnet das Blatt als einen der allerersten Versuche Rembrandts und als eine Studie zu dem Rembrandt fälschlich zugeschriebenen Gemälde von 1629 in Berlin (ehemals bei Suermondt). Middleton und Dr. Sträter (mündliche Mitteilung) halten es für fraglich. Rovinski und Michel verwerfen es; ebenso Singer S. 186.

---

*) Der ehemals im Pariser Werk vorhandene Abdruck ist verschwunden (siehe Dutuit).

107 Der heilige Franziskus. Am Fuß eines großen Baumes kniet der Heilige, die Hände auf ein Buch gelegt, nach links gerichtet, wo ein großes Kruzifix steht. Hinter Franziskus ein zweiter Heiliger, lesend, und im Hintergrund rechts Landschaft mit großem Bau oben.

(W. 112, Bl. 78, M. 252, D. 109, H. 292)

Bez. Rembrandt f. 1657 189:241 mm

I Ohne die Landschaft rechts; die Stelle zwischen dem Heiligen und dem Baum ist noch weiß. Mit der einfachen Bezeichnung *(Abb. R. 329)*.

II Mit der Landschaft, bedeckter Stelle und doppelter Bezeichnung *(Abb. R. 330)*.

Der I., prachtvoll wirkende Zustand, worin auch der Zaun hinter dem Heiligen noch fehlt, reine Kaltnadelarbeit. Die schönsten Abdrücke in Amsterdam und in der Albertina (auf japan. Papier); dann in Paris (jap.), im Britischen Museum (auf Pergament, mit zu viel Grat) und ehemals bei Buccleugh (Perg.)

Im II. ist die Platte überätzt, und zwar grob im Baumlaub, dem Zaun, den Pflanzen unten links und der zweiten Bezeichnung, fein in der Landschaft rechts. Diese Arbeiten rühren sicher von Rembrandt selbst her, doch hat Middleton recht, wenn er findet, daß hier der Eindruck vollkommener Weltabgeschiedenheit, der dem I. Zustande eigen war, aufgehoben sei. Das schönste Exemplar wohl bei Dr. Sträter in Aachen (auf dessen Versteigerung von Colnaghi, London, erworben).

Mit Middleton anzunehmen, daß hier eine zweite, radierte Platte über der Arbeit der ersten mit der kalten Nadel hergestellten abgedruckt worden sei, geht nicht gut an.

Im I. Zustande stellt das Blatt wohl die schönste Landschaft dar, die Rembrandt geschaffen hat. Unter dem Einfluß Tizians oder Campagnolas entstanden (S. Haden 1895 S. 36).

ALLEGORIEN UND BILDER AUS DEM ALLTAGSLEBEN

108 Die Todesstunde (L'heure de la mort). In einem Garten sitzt unter einem Zelt links ein Mann und verweist eine an ihn von rechts herantretende, reichgekleidete Frau auf ein Gerippe. Hinten rechts Schloßbau mit zwei Personen: unter dem Gerippe links eine Art Kartusche mit der Schrift „Qui — homo" in vier Zeilen.

(W. —, Bl. —, M. —, D. — H. † 310)

133 : 90 mm

I Vor der Kartusche und vor den Versen darin.
II Mit Kartusche und den auf besonderer Platte gedruckten Versen *(Abb. R. 331)*.
III Die Abdrucke im Buch mit Typendruck auf der Rückseite.

Nicht von Rembrandt.

Auf dem Amsterdamer Abdruck des I. Zustandes von alter Hand der Name Bols hinzugeschrieben (de Groot im Repertor. 1896, 381); Six hat diesen Namen 1909 nicht darauf gefunden. Verwendet in: J. H. Krul, Pampiere Wereld, Amsterdam 1644, in Fol.

109 Das Liebespaar und der Tod (La jeunesse surprise par la mort). Ein junger Fant und seine vom Rücken gesehene, elegante Dame werden erschreckt durch ein Totengerippe, das, rechts aus einer Gruft steigend, ihnen ein Stundenglas vorhält.

(W. 113, Bl. 79, M. 265, D. 110, H. 165)

Bez. Rembrandt f. 1639 108 : 79 mm

Kaltnadelarbeit über leichter Vorätzung *(Abb. R. 332)*.

Nach Coppier 1917 S. 47 nicht von Rembrandt (!).

110 Allegorie, der Phönix genannt (Le tombeau allégorique). Vor einer Art Altar liegt ein nackter Mann auf dem Rücken, mit dem Kopfende nach uns zu. Auf dem Altar breitet ein gerupft aussehender Vogel seine Flügel aus: rechts und links von ihm fliegen zwei posaunenblasende Putten. Strahlen einer riesigen Sonne fallen in die Augen der rechts und links unten sichtbaren Menge. Links ein Haus, rechts Bäume.

(W. 114, Bl. 80, M. 296, D. 111, H. 295)

Bez. Rembrandt f. 1658 (Bartsch las fälschlich 1650, Blanc 1648; — der Bostoner Ausstellungskatalog liest mit Unrecht: Rembrand ohne t). 178 : 180 mm

Kräftige Radierung, teilweise mit der Nadel fein überarbeitet *(Abb. R. 333)*. — Die Abdrücke meist auf japanischem Papier.
Nach Valentiner S. 69 hat Rembrandt eine Ölskizze von Rubens in Brüssel zur Apotheose Jakobs I im Gegensinn verwertet.
Es handelt sich hierbei eher um eine von ihrem Postament hinabgestürzte Statue als um ein Grabmal. Middleton sieht darin eine Anspielung auf die Schlacht bei den Dünen, in der Turenne 1658 die Spanier schlug. — Nach Hind eine Allegorie auf den Todeskampf und Sieg der Holländer. — Siehe J. Six in Onze Kunst 1918.

111 Das Lob der Schiffahrt (La fortune contraire). Links ein antiker Rundbau mit vielen Menschen und einer großen Janusherme davor. In der Mitte vorn stürzt ein Pferd unter einem lorbeergekrönten Manne zusammen. Rechts ein vollbesetztes Boot, an dem ein nacktes, vom Rücken gesehenes Weib das Segel refft: im Hintergrund viele Schiffe.

(W. 115, Bl. 81, M. 262, D. 112, H. 106)

Bez. Rembrandt f. 1633 111 : 167 mm

I Von der größeren Platte: 111 : 177 mm; nur mit einer nach rechts geneigten Lage auf dem Rücken der Fortuna. Nur in Paris *(Abb. R. 334)*.
II In der Breite um 10 mm verkürzt (Hind). Mit einer senkrechten Kreuzlage auf diesem Rücken.
III Die Exemplare im Buch mit einem Glitscher über Mast und Flagge (Hind) und mit dem Text auf der Rückseite.
Bartsch kannte nur III.

Vosmaer S. 125 deutet die Darstellung auf Paulus, der in dem III. Buche des Werkes erwähnt wird, und meint, Rembrandt habe hier weiter noch Stellen aus der Apostelgeschichte herangezogen. — Blanc erkennt darin Antonius, rechts im Hintergrunde die Schlacht von Actium, links die Schließung des Janustempels. Diese Deutung wird durch Dutuits Hinweis darauf unterstützt, daß dieses III. Buch mit dem Datum 30 v. Chr. beginne und die ersten Verse sich durchaus auf die in diesem Jahre erfolgte Schließung des Janustempels bezögen. — Siehe Jan Veth in Onze Kunst 1910, Bd. 2, S. 73. Coppier 1917 S. 73 dagegen hält es für eine Satyre auf Cornelis Witson, den Chef der Admiralität und Sekretär der Staaten von Holland, der den Prozeß gegen Rembrandt herbeigeführt hat. In Holland het scheepje van fortuin oder de wufte fortuin genannt. — Dr. Sträter schlägt, im Anschluß an den Text, mit Recht die Bezeichnung: das Lob der Schiffahrt vor.
Middleton beläßt Rembrandt nur die Zeichnung und ist, Seymour Hadens Vorgange folgend, geneigt, die Ausführung Bol zuzuschreiben. — Dutuit lehnt Bols Namen ab, gesteht aber, daß er wegen der Ausführung durch Rembrandt Zweifel hege. — Rovinski (Les élèves de R., Bol K.) erkennt wiederum einige Verwandtschaft mit Bol.
Verwendet in E. Herckmans, Der zeevaert lof, Amsterdam 1634, in Fol., dessen übrige 16 Radierungen von W. Basse u. a. herrühren. Es ist dort als zwölftes Bild am Anfang des III. Buches auf S. 97 eingefügt.

Von Singer S. 188 und 287 als zweifelhaft bezeichnet.

112 Medea oder die Hochzeit des Jason und der Creusa. In einer hochsäuligen Seitenkapelle des Tempels werden Jason und Creusa von einem Priester vor dem Altar der Juno, deren sitzende Statue mit dem Pfau man rechts sieht, getraut. Volksmenge links und vor dieser eine große Treppe. Im Schatten vorn rechts kommt die verschleierte Medea herbei.

(W. 116, Bl. 82, M. 286, D. 113, H. 235)

Bez. Rembrandt f. 1648 239:175 mm

I Wie die beiden folgenden vor der Bezeichnung. Juno trägt ein Käppchen; das Kleid der Medea reicht nur bis 12 mm oberhalb des Unterrandes der Darstellung herab *(Abb. R. 336)*.
II Das Kleid der Medea reicht bis 9 mm oberhalb des Unterrandes der Darstellung herab (Cambridge).
III Juno trägt eine Krone statt des Käppchens.
IV Mit den Versen und der Bezeichnung im Unterrande.
V Beides, nebst 5 mm von der Darstellung, weggeschnitten.

Für die Tragödie Medea seines Freundes Jan Six (Amsterdam 1648, in 4°) bestimmt. — Dr. Jan Six gibt in Oud-Holland XI (1893) 156 Anm. 2 an, das Blatt sei tatsächlich für das Stück verwendet worden, wie eine Anzahl von Drucken es beweise: die Platte sei nicht mehr vorhanden. — Über Beziehungen zu den Bronzestatuetten des Jacques de Gérines siehe Schmidt-Degener in der Gaz. des B.-Arts. 1906, II, 89.

113 Der Dreikönigsabend (L'étoile des rois). Nachtstück. Vor (oder unter) einer Arkade rechts die „Hl. Drei Könige" mit einem großen, weißleuchtenden Stern, nebst Frauen und Kindern. Im Hintergrund Häuser, deren Fenster zum Teil erleuchtet sind.

(W. 117, Bl. 85, M. 293, D. 114, H. 254)

Um 1652 95:142 mm

I Alte Drucke.
II Überarbeitete Neudrucke (derbe wagerechte Lage über Gesicht der Frau mittlings) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Die guten Drucke zeigen ein mild verteiltes, kein scharfes Licht.

114 Die große Löwenjagd. Skizze. Wild herumstürmende, orientalische Reiter, hauen, stechen und schießen auf zwei Löwen: der vordere von diesen, liegt pfeildurchbohrt am Boden, der andere galoppiert nach links. Ein Reiter in der Mitte liegt unter seinem Pferd; u. a. m.

(W. 118, Bl. 86, M. 272, D. 115, H. 181)

Bez. Rembrandt f. 1641 223:297 mm

I Vor der Änderung. Sehr selten.
II Der Kopf des zweiten Pferdes zuäußerst rechts ist durch Kreuzlagen dunkel von dem des ersten abgehoben *(Abb. R. 344)*.

Die Änderung ist durch dichte Schraffierungen mit der kalten Nadel herbeigeführt.
In dieser und den drei folgenden ähnlichen Darstellungen gewahrt Dutuit, und ebenso C. Hofstede de Groot (Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. XV [1894] 175), die Einwirkung der Werke von Rubens auf Rembrandt.

115 Die kleine Löwenjagd (mit zwei Löwen). Von links stürmen die Jäger zu Pferd heran. Einer ist vom Pferd gefallen und wird von der Löwin zerfleischt: der Löwe vor ihr stellt sich zum Kampf. Rechts hinten weitere Kämpfe.

(W. 119, Bl. 87, M. 273, D. 116, H. 180)

Um 1641*) 156:124 mm

I Mit rauhen Rändern und ungereinigter Platte *(Abb. 346)*.
II Platte gereinigt und Ränder geglättet.
Von Rovinski aus Versehen als B. 116 beschrieben, und umgekehrt.

Die Platte enthielt ursprünglich eine Landschaft, in die Quere, die sodann abgeschliffen wurde; das Ende eines Staketenzauns ist daran noch zu sehen (Beobachtung von Prof. K. Köpping).

116 Die Löwenjagd mit einem Löwen und zwei Reitern. Der links mit seinem Pferde gestürzte Reiter wird von einer Löwin angegriffen, auf die ein anderer Reiter hinten, mit dem Schwert in seiner Linken, einhaut.

(W. 120, Bl. 88, M. 274, D. 117, H. 6)

Um 1641**) 158:117 mm

Nach Middleton wurde die Platte später gereinigt *(Abb. R. 345*, s. die vorige Nummer).

117 Das Reitergefecht. Die Masse der Reiter eilt von rechts herbei: der vorderste hat seinen Schild auf dem Rücken. Von der Gegenpartei scheint nur einer links, etwas rückwärts sichtbar zu sein.

(W. 121, Bl. 89, M. 275, D. 118, H. 100)

Um 1633 (Middleton 1641) 104:79 mm

I Von der größeren Platte, 108:83. Nur in Amsterdam. Wohl nur ein Schmutzdruck.
II Die Platte an den beiden Seiten verkleinert; die derben Striche in der Luft entfernt *(Abb. R. 349)*.
III Die Platte gereinigt. (?)
Bartsch kannte nur II.

118 Die drei Orientalen (Trois figures orientales). In der Tür links, unter einem weitvorspringendem Dach, lehnt ein Mann heraus und blickt auf drei reichgekleidete Orientalen, von denen einer auf einer Stufe steht. Zwischen ihm und den beiden anderen sieht man einen Hund.

(W. 122, Bl. 7, M. 212, D. 119, H. 183)

Bez. Rembrandt f. 1641 (verkehrt) 146:113 mm

---

*) Nach C. Hofstede de Groot, — ebenso wie die folgende Nummer, — früher, um 1629—30 (s. Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. XV, 175, Anm. 2).
**) Siehe die Anmerkung zur vorigen Nummer.

I Mit weniger Laub in der Mitte des Baumes.

II Zwischen dem wagerecht stehenden Laub oben rechts und dem neben dem Dach sich herabziehenden ist verbindendes hinzugefügt *(Abb. R. 352)*.

III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906). Zwischendurch in P. G. Hamerton, Etching and Etchers 1868.

Von Blanc als Jakob und Laban gedeutet; nach Dutuit jedoch nicht zu dem betreffenden Text passend. Von Coppier 1917 S. 52 ohne ausreichenden Grund als Hiob mit seinen Freunden gedeutet.

Wahrscheinlich Cl. de Jonges „Pratertjes aan de deur".

119 Die wandernden Musikanten (Les musiciens ambulants). In der Haustüre rechts sieht man die Halbfiguren einer Frau, eines Kindes und eines Mannes. Vor ihnen spielen ein Dudelsackpfeifer und ein Drehorgelspieler: letzterer hat einen Hund an der Leine.

(W. 123, Bl. 90, M. 263, D. 120, H. † 142)

Um 1635 137 : 115 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 353)*.

II Mit einigen Grabstichelstrichen am Gewand unterm Kinn des Kindes.

III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Im Britischen Museum ein Gegendruck des I. Zustands.

Von Middleton angezweifelt. Nach E. Michel an Hand, Hose und Fußbekleidung des Mannes überarbeitet; im übrigen unbedeutend. Nach S. Haden 1895, S. 19 nach fremder Erfindung; nach M. Schmidt in der Kunstchronik 1897 S. 131 Schülerarbeit. Nach Dr. Sträter doch wohl echt.

In de Jonges Inv. Nr. 15. — Nach Coppier 1817 S. 28 auf der Drehorgel G. Dou bezeichnet.

Das Blatt wird nach einer Zeichnung Rembrandts von Dou ausgeführt sein; die Behandlung der Finger z. B. spricht gegen die Eigenhändigkeit. Andererseits aber steht das Blatt anderen Arbeiten Rembrandts aus diesem und dem vorhergehenden Jahre im Aussehen sehr nahe. Es wird also wohl unter seiner unmittelbaren Leitung entstanden sein.

120 Preciosa (La petite bohémienne espagnole). Eine alte und eine junge Frau schreiten, scheinbar aus einer Baumallee kommend, etwas nach rechts. Auf einer Erhöhung links sieht man einen Mops (eine Katze?) von hinten.

(W. 124, Bl. 83, M. 285, D. 121, H. 184)

Um 1644 (Middleton 1647) 133 : 112 mm

Eine Bühnenbearbeitung der bekannten Novelle des Cervantes erschien 1643 in Amsterdam in 4°. J. Six 1909 weist auf ein Werk von 1644, wozu es gedient haben könnte *(Abb. R. 355)*.

Nach A. Jordan (Repertorium XVI [1893] 301) ist hier Ruth dargestellt, die ihre Schwiegermutter Naomi nach der Heimat zurückbegleitet (nach Ruth 1, 13—19).

In de Jonges Inv. Nr. 5 als „Wandelnde besjes" bezeichnet.

121 **Der Rattengiftverkäufer.** In einer Haustür links sieht man die Halbfigur eines Mannes, der den seine Ware anbietenden Rattengiftverkäufer abzuweisen scheint. Zwischen beiden ein Junge, der einen offenen Kasten trägt. Hinten rechts ein Bauernhaus; u. a. m.

(W. 125, Bl. 95, M. 121, D. 122, H. 97)

Bez. RHL 1632 140:124 mm

I Vor der nach links abfallenden Strichlage auf der Baumgruppe oben in der Mitte.
II Mit der Strichlage *(Abb. R. 357)*.

Der I. Zustand, — nur im Britischen Museum und in Dresden, — wohl bloßer Probedruck. Das Laub wurde dann mit dem Grabstichel überarbeitet, um es mehr zurücktreten zu lassen. Die erste bildmäßig abgeschlossene Genredarstellung des Meisters, nachdem er bis dahin nur Studien nach dem Leben gefertigt hatte.

Nach Coppier 1917 S. 31 von Lievens und Dou.

122 **Der Rattengiftverkäufer; Studie.** Ganz rohe Skizze. Der Rattengiftverkäufer steht links nach rechts gerichtet und streckt seine Linke aus. Im Hintergrund rechts Andeutungen von Häusern.

(W. 126, Bl. 96, M. 260, D. 123, H. † 311*) 124:81 mm

Nicht von Rembrandt. Von Middleton als zweifelhaft bezeichnet. Mit Unrecht als Studie zum vorhergehenden Blatt betrachtet. In der Ätzung ganz mißraten.
Nur im Pariser Kabinett.

Das Exemplar, das Blanc im Amsterdamer Kabinett gefunden zu haben meint, ist (nach De Vries S. 297) eine gegenseitige Kopie von B. 121 (Abb. R. 359), ebenso wie die angeblichen Exemplare in Haerlem, der Albertina und in dem Germanischen Museum zu Nürnberg.

123 **Der Goldschmied** (Le petit orfèvre). Auf seinem Amboß hält der bis zu den Knien sichtbare Goldschmied eine Caritasstatuette, und hämmert eben an deren Postament. Hinten links ein Herd mit brennendem Feuer.

(W. 127, Bl. 94, M. 295, D. 124, H. 285)

Bez. Rembrandt 1655 (Erst Middleton bemerkte überhaupt die Jahrzahl, die im Katalog der Burlington-Ausstellung 1651 gelesen wurde) 79:56 mm

I Die Unterseite des Balkens an der Decke rechts mit wagerechter Strichlage bedeckt *(Abb. R. 361)*.
II Darüber eine senkrechte Kreuzlage mit dem Grabstichel angebracht.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906; die senkrechte Kreuzlage schon vor Ausgabe von 1906 wieder verschwunden).

124 Die Pfannkuchenbäckerin (La faiseuse de koucks). Von Kindern umgeben sitzt die Alte und bäckt ihre Pfannkuchen auf dem Herd rechts. In der Mitte vorn sucht ein kleines Kind mit beiden Händen seinen Kuchen vor einem Hund zu retten; u. a. m.

(W. 128, Bl. 93, M. 264, D. 125, H. 141)

Bez. Rembrandt f. 1635 108:79

I Die Kleidung der Alten ist hell *(Abb. R. 363)*.
II Kleidung und Hut der Frau dunkel überarbeitet. Vor den senkrechten Strichen auf der Tasche unter ihrem rechten Ellbogen (Blanc, Middleton und Dutuit).
III Mit diesen senkrechten Strichen *(Abb. R. 364)*.
IV Einige nicht zu beschreibende Überarbeitungen am Korb rechts. So in einigen Exemplaren von Basans „Dictionnaire" 1789.
V Mit der Schrift oben rechts „Nr. 122": In anderen Exemplaren genannten Buchs.
VI Mit der Schrift oben links „Tome II" und oben rechts „Pag. 122": ebenso.
VII Die Inschriften getilgt: oben 3 mm breite Schattierung: in Basans „Dictionnaire" 1809.
VIII Überarbeitete Neudrucke Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Bartsch kannte nur III.

Der I. Zustand (nur in Amsterdam und im Britischen Museum, an ersterer Stelle besser) ist, entgegen Dutuits Behauptung, als ganz fertig zu betrachten (Abb. R. 363). Um Probedrucke handelt es sich dabei insofern, als Rembrandt dann die Platte nochmals vornahm, um durch Überätzung der Kleidung der Alten sowie derjenigen des hinter ihr stehenden Jungen diesen Teil der Darstellung mehr herauszuheben.

Von diesem Meisterwerk an ist die Weiterentwicklung der neuen, das Gemütsleben betonenden Genremalerei zu datieren.

Gegenseitige Federzeichnung der Frau allein in Dresden (de Groot Nr. 257) und getuscht in Stockholm (Tekn. I, IV, 6); der Hund auf einer Zeichnung in Pest (De Groot im Repertor. 19, 379). — Andere Zeichnungen ähnlichen Inhalts in Amsterdam und in Louvre.

Nach Coppier 1917 S. 41 nicht von Rembrandt!

Valentiner S. 29 erblickt in dem Kinde den kleinen Ende 1635 geborenen Rumbartus.

125 Das Kolf-Spiel. Auf der Bank in einer Laube sitzt ein Mann, den linken Ellbogen auf ein Tischchen gestützt. Durch ein Fenster neben ihm sieht man zwei Männer, und links steht der Kolfspieler mit Stock und Ball.

(W. 129, Bl. 97, M. 294, D. 126, H. 272)

Bez. Rembrandt f. 1654 97:142 mm

I Mit weißen Fehlstellen am oberen Rand *(Abb. R. 366)*. Die ersten Abzüge mit spitzen Plattenecken.
II Diese Fehlstellen gedeckt.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

126 Die Synagoge. In dem düsteren Bau, der sich nach rechts hinten erstreckt, zählt man 10 Menschen. Vorn links zwei alte Juden in eifriger Zwiesprache. Vom Mittelgrund ganz rechts schreitet ein anderes Paar auf uns zu, von denen der eine so gezeichnet ist, als hätte er eine Maske vorgebunden.

(W. 130, Bl. 98, M. 288, D. 127, H. 234)

Bez. Rembrandt f. 1648 72:129 mm

I Der Fuß des Mannes zuäußerst links im wesentlichen weiß *(Abb. R. 368).*
II Dieser Fuß mit Strichen überzogen.
III Hart überarbeitet und ausgedruckt.
IV Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Bartsch kannte nur I (= I und II).
Nach Singer S. 193 und 287 zweifelhaft.

127 Die Nägelschneiderin. Eine junge Frau mit entblößtem Oberkörper sitzt im Freien nach links gewandt, wo die Alte hockt, die den Zwicker auf der Nase, ihr den rechten Fuß behandelt.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 312)

(Abb. R 371) 124:94 mm

I Vor der Überarbeitung.
II Hart überarbeitet: z. B. schwere Kreuzlagen auf der nackten Brust des jungen Weibes.

Nicht von Rembrandt. Nach Middleton von Bol

Spiegelverkehrt nach dem Bilde von 1632 in Rennes (Bode 558).
Zu Jac. Cats Rhodope-Idylle in Werelts Begin (Trousingh) 1637; siehe Hans Kaufmann im Jahrb. d. Pr. K.-S. 1920 S. 76.

128 Der Schulmeister. In einer Tür sieht man die Halbfiguren eines Kindes und einer Frau. Ein augenscheinlich jenseits der Wand stehendes Licht, wirft von rechts auf die Frau einen grellen Schein, der auch das Gesicht des Mannes streift, der von draußen links an sie herantritt.

(W. 131, Bl. 99, M. 271, D. 128, H. 192)

Bez. Rembrandt f. 1641 95:61 mm

I Unten links eine Fehlstelle, die einen kurzen wagerechten Strich einzeln sichtbar läßt *(Abb. R. 373).*
II Die Fehlstelle gedeckt und die Arbeiten bis zum Unterrand gleichmäßig geführt (Sträter: *Abb. R. 374).*
III Roh überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

De Groot (Urk. Nr. 346) identifiziert es mit Nr. 34 des Inv. von de Jonge „bouren praatende".

129 Der Quacksalber. Nach rechts gewandt erhebt er die Linke mit einer Probe seiner Ware und stemmt seine Rechte in die Seite. Er trägt ein gebogenes Schwert, aber an seiner rechten Seite, und vor sich ein eckiges Körbchen.

(W. 132, Bl. 92, M. 117, D. 129, H. 139)

Bez. Rembrandt f. 1635 76:36 mm

(Abb. R. 375).

130 Der Zeichner. Man sieht ihn nur als Brustbild. Vorn links steht eine Kinderbüste, die er abzeichnet, das Tuschenäpfchen in seiner Linken. Vorn rechts steht eine brennende Kerze: links hohe Möbel mit Papieren darauf.

(W. 133, Bl. 100, M. 270, D. 130, H. 191)

Um 1641 95:65 mm

I Ätzdruck *(Abb. R. 376).*
II Mit Kaltnadelarbeiten unterm Kinn und hinter dem Halse der Büste *(Abb. R. 377).*
III Überarbeitet von Watelet und mit dessen Namen unten: mit nach links geneigter Kreuzlage auf der Unterseite des mittleren Blatts im Buch oben links (so schon bei Basan, 1786?).
IV Mehrere Male roh überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Die ängstliche Grabstichelüberarbeitung (II) rührt von Watelet her, der seinen Namen auf die Platte gesetzt hat. Der Grund ist hier dunkler geworden.
In willkürlicher Weise als Rembrandt, nach der Büste seines im Jahr 1639 verstorbenen Kindes zeichnend, gedeutet.
In de Jonges Inv. Nr. 11 „pleyster hoofe met een jongetyen".

Nach Coppier 1917 S. 52 recht zweifelhaft.

131 Der Bauer mit Weib und Kind. Er schreitet nach rechts, mit Rucksack, den Stecken in der Linken, sein kleines Kind mit der Rechten führend. Hinter ihm folgt die Frau, scheinbar bepackt. Rechts eine undeutliche Skizze.

(W. 134, Bl. 120, M. 153, D. 131, H. 259)

Um 1652 (Middleton 1643; Michel um 1650) 113:92 mm

I Alte Drucke.
II Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Rembrandt hatte auf derselben Platte anfänglich einen ähnlichen Bauernkopf, in der Querrichtung, zu radieren begonnen; derselbe mißlang ihm aber beim Ätzen *(Abb. R. 381).*

132 Der liegende Amor. Er lagert nach links auf einem Kissen auf dem Bett und blickt nach rechts herüber. Er hat den Köcher mit Pfeilen an einer Schärpe umgebunden. Der entspannte Bogen liegt auf dem Kissen links.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 313)

(Abb. R. 383) 90:117 mm

I Die Teppichfalte, die über die Zehen von Amors rechten Fuß läuft, trennt sich kaum von der darüber liegenden (Sammlung Davidsohn).
II Sie trennt sich deutlich und ist dunkler gemacht durch eine feine, nach links geneigte Strichlage entlang ihres oberen Randes links: auch sonst überarbeitet.

Nicht von Rembrandt. Scheint von derselben Hand wie die Nägelschneiderin B. 127 also von Bol zu sein.

In Amsterdam, Paris, Berlin usw.

133 Jude in hoher Mütze. Er steht nach rechts, seine Rechte auf einen Stock gestützt, die Linke vorgestreckt: am Gürtel hängt, ihm zur Linken, eine Tasche. Es ist nur etwas Boden angegeben; sonst kein Hintergrund.

(W. 135, Bl. 101, M. 140, D. 132, H. 164)

Bez. Rembrandt f. 1639 83:45 mm

I Alte Drucke.
II Recht gute Neudrucke von Basan (1786? *Abb. R. 384*), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

134 Das Zwiebelweib. Die ganz unförmige Gestalt sitzt vornübergebeugt nach links, faltet die Hände und setzt die Füße auf ein kleines Wärmeöfchen. An der Hüttenwand links hängen Zwiebeln.

(W. —, Bl. 102, M. 66, D. 133, H. † 76)

Bez. RH 1631 122:81 mm

I Von der größeren Platte. 128:89 unbezeichnet und ohne Einfassung.
II Die Platte verkleinert. Mit der Bezeichnung und der Einfassung (*Abb. R. 387*).
III Einige neue wagerechte Striche im Gesicht: eine neue gleichmäßige Kreuzlage auf dem Kleid, vom rechten Knie nach links abfallend (*Abb. R. 386*).

Schülerarbeit. Von Wilson verworfen und Vliet zugeschrieben. Auch Blanc und Dutuit denken an Vliet. Nach Middleton ein Werk Rembrandts, nur verätzt. Es wäre merkwürdig, wenn der Künstler, der im Jahre vorher so schöne Arbeiten geliefert hatte, gerade 1631 so viel Platten verätzt haben sollte. Auch ich halte es für eine Arbeit Vliets. — Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. R. 290) unter diesem eingereiht. Nach Holmes Nr. 76 vielleicht nach einer Zeichnung Rembrandts.

Der I. Zustand (Abb. R. 385) nur in Amsterdam und Haerlem; Probedruck.

135 Bauer mit den Händen auf dem Rücken. Halbfigur. Man sieht ihn im Profil nach rechts: er hat ganz kurzen struppigen Bart, und vorn sitzen die Knöpfe an seinem Wams so dicht, daß es den Eindruck einer Kette erweckt.

(W. 136, Bl. 103, M. 89, D. 134, H. 69)

Bez. Rt 1631 59:50 mm

I Reiner Ätzdruck (*Abb. R. 388*).
II Die Schatten mit dem Grabstichel überarbeitet, z. B. eine Kreuzlage auf der Schulter.
III Die rückwärtige Hälfte der Hüfte beschattet; die Nase verkürzt.
IV Der Hals zeigt an der weißen Stelle mehrere nach links geneigte Striche.

Der I. Zustand in Amsterdam, Paris, der Wiener Hofbibliothek und dem Britischen Museum. Schülerarbeit, von derselben Hand wie B. 326. Nach Seymour Haden S. 15 von Vliet. — Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 292) unter diesem eingereiht.

136 Der Kartenspieler. Halbfigur eines jungen Menschen, mit Barett und langem Haar, ein wenig nach links gerichtet. Er blickt herab auf die Karten, die er mit der Linken hält und von denen er eine mit der Rechten eben ausgeben zu wollen scheint.

(W. 137, Bl. 104, M. 269, D. 135, H. 190)

Bez. Rembrandt f. 1641 92 : 83 mm

I Reiner Ätzdruck *(Abb. R. 394)*.
II Die weißen Fehlstellen am oberen Rande ausgefüllt; der Schlagschatten hebt sich sehr schwarz vom Hintergrunde ab.
III Der Hintergrund von gleichmäßiger Dunkelheit. Von Watelet aufgearbeitet, der seinen Namen links unten darauf gesetzt hat. Bei Basan (1786?)
IV Überarbeitete Neudrucke von Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Middleton schreibt mit Recht die Arbeiten vom II. Zustande an nicht mehr Rembrandt selbst zu. Im III. ist der Gesichtsausdruck wesentlich verändert. — Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 294) als von Vliet retuschiert bezeichnet, was manches für sich hat. Dasselbe Modell wie auf B. 261.

137 Bärtiger Greis im Turban, stehend, mit einem Stock. Er ist von vorn gesehen, in ganzer Figur, und blickt nach rechts. Seine Rechte führt er zum Gürtel und mit der Linken hält er einen Stock. Er hat einen großen Turban auf und einen großen Mantel um.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 314)

In Amsterdam, Paris, Berlin, Haarlem und Britischen Museum *(Abb. R. 398)*. 138 : 108 mm

Nicht von Rembrandt. Nach Dr. Sträter (mündliche Bemerkung) wahrscheinlich von Eeckhout.

138 Der blinde Fiedler. Fiedelnd schreitet der zerlumpte, plumpe Bettler nach rechts, geführt von seinem Hündchen am Band. Im Hintergrund links sieht man eine Frau.

(W. 138, Bl. 91, M. 78, D. 136, H. 38)

Bez. RHL 1631 79 : 54 mm

I Mit rauhen Rändern und ungereinigtem Grund (Amsterdam: *Abb. R. 351)*.
II Vor der Überarbeitung.
III Mit dem Grabstichel in dem Schatten des Mantels und rechten Beins überarbeitet.
IV Gleichmäßig überarbeitet: die dreieckige Naht auf der Schulter nicht mehr zu sehen.

Die Überarbeitung vom III. an wohl nicht von Rembrandt.

139 Der Reiter. Er steht mit seinem Gaul nach hinten links gerichtet und hält die Lanze über seine linke Schulter. Im Hintergrund links sieht man weitere Figuren und rechts ferne Berge.

(W. 139, Bl. 106, M. 4, D. 137, H. 99)

Bez. RHL (verkehrt) — Um 1632 (Middleton 1628; Michel um 1630) 81 : 59 mm

I Mit rauhen Rändern, spitzen Plattenecken und ungereinigtem Grund *(Abb. R. 403)*.
II Gereinigt usw.

140 Pole in hoher Mütze (Figure polonaise). Er steht etwas breitbeinig nach rechts gewandt und legt die Hände vor der Brust zusammen. Die Beleuchtung kommt von rechts: außer den Schatten seiner Beine am Boden keine Hintergrundsandeutung.

(W. 140, Bl. 107, M. 102, D. 138, H. 138)

Um 1635 (Holmes Nr. 138, von 1634) 52 : 49 mm

I Mit rauhen Plattenrändern *(Abb. R. 405)*.
II Mit geebneten Plattenrändern.

141 Pole mit Stock und Säbel, nach links. Er steht nach links gewandt, stützt sich auf einen vorgestreckten Stecken und hat einen Säbel an einer Schärpe, die von seiner rechten Schulter herabfällt, hängen. Auf der Fellmütze eine große Feder.

(W. 141, Bl. 118, M. 93, D. 139, H. 98)

Um 1632 81 : 43 mm

I Wie der folgende mit der Landschaft zwischen dem Stock und dem Manne *(Abb. R. 407)*. Nur in Paris und Amsterdam.
II Mit doppeltem Umriß der Hose am Gesäß.
III Ohne das angeführte Stück der Landschaft.
IV In den Schatten hart überarbeitet: das Gesicht ist fast wie eine Silhouette.
V Die Hügellinie, aber nicht das Laubwerk, zwischen Stock und Bein wiederhergestellt.
VI Mit gleichmäßigen Strichlagen überarbeitet: zwischen dem (neuen) linken Umriß der Mütze und dem Schatten ein Glanzlicht.
Bartsch faßt I—III in seinem I., IV—VI in seinem II. zusammen.

Die Überarbeitung vom IV. Zustande an rührt sicher nicht mehr von Rembrandt selbst her. — Von Michel als angezweifelt bezeichnet.

In de Jonges Inv. wahrscheinlich Nr. 3.

142 Pole in Federbarett (Petite figure polonaise). Die kleine Gestalt steht im Profil nach rechts und stützt ihre Linke auf einen Stock, während sie die Rechte in die Seite stemmt. Ohne Hintergrund, nur mit Schatten der Beine am Boden.

(W. 142, Bl. 108, M 79, D. 140, H. 40)

Bez. RL 1631 59 : 21 mm

Selten. Auktion Pole Carew (1835) 1338 fs. 25 c.

Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 296) unter Vliet eingereiht.

Rovinskis Abb. 412 ist nach der trügerischen Kopie in Berlin; eine andere im Britischen Museum (Hind mit Abb. des Originals und einer Kopie).

143 Vom Rücken gesehener Greis, Halbfigur. Halbfigur, $^3/_4$ vom Rücken gesehen, das Gesicht im Profil nach rechts. Er stützt beide Hände auf einen Stock. Vom Gürtel hängt ihm ein Band im Halbkreis herab.

(W. 143, Bl. 109, M. 86, D. 141, H. 41 C)

Um 1631 72 : 45 mm

I Vom I. Zustand der unzerschnittenen Platte: man sieht ihn bis 18 mm unterhalb des Gürtels.
II Vom II. Zustand der unzerschnittenen Platte: man sieht ihn bis 11 mm unterhalb des Gürtels.
III Von der zerschnittenen Platte.
IV Der Hemdkragen ist unten durch eine zweite, nach rechts unten gebogene (Doppel-)Linie abgeschlossen.
V Dieser Hemdkragen durch Kreuzlagen beschattet und zum Rockkragen gemacht.
VI Überarbeitet: die senkrechte Kreuzlage über dem Rücken jetzt ganz gleichmäßig und dicht.
Bartsch und Blanc kannten IV noch nicht.

144 Wanderndes Bettlerpaar (Paysan et paysanne marchant). Sie schreiten nach rechts, die Frau uns zunächst, den Stock in ihrer Rechten. Er hat einen großen Schlapphut auf und trägt einen Stecken wie ein Schwert. Etwas Landschaftsandeutung hinten rechts.

(W. 144, Bl. 110, M. 104, D. 142, H. 116)

Um 1634 63 : 48 mm

145 Der Astrolog. Er sitzt am Tisch, nach rechts gerichtet, die Feder in seiner Rechten, ein Augenglas in der Linken; vor ihm Bücher und neben ihm eine brennende Kerze, ein Globus, ein Bücherregal usw. Hinter seinem Rücken ein Pfeiler, und oben rechts ein Vorhang.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 315)

Nicht von Rembrandt. — Nach Hind bez. f. Bol (Brit. Mus.). 140 : 117 mm

Auch in der Sammlung König Friedrich August II. in Dresden. Bei Rovinski (415) wird nur eine Kopie reproduziert.

146 Der Philosoph im Zimmer. Er steht nach links vor einem Tisch auf dem man ein offenes Buch auf einem Pult und anderes Gerät sieht. Die Wand links scheint halbrund zu sein und an ihr, außer seiner Uhr, der starke Lichtquell zu hängen.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 316*)

Nicht von Rembrandt. Nach Claussin und Wilson wohl richtig von Bol *(Abb. R. 416)*. 71 : 51 mm
Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 164) unter Lievens eingereiht.
In Amsterdam, Paris, Berlin, Wiener Hofbibliothek usw.

147 Nachdenkender Greis, Halbfigur (Philosophe en méditation). Skizze: Nur als Halbfigur in einem Lehnstuhl zu sehen. Er hat ein Käppchen auf und blickt herab. Beide Hände ruhen auf dem Buch, das er auf den Tisch vor sich gestellt hat.

(W. 145, Bl. 111, M. 156, D. 143, H. 218)

Um 1645 133:106 mm

Middleton und Rovinski geben zwei Zustände an. Abb. R. 417 mit Stirnumriß in Punkten, R. Abb. 418 mit Stirnumriß in scharfer Linie. Die Vorlagen dieser Abb. waren sicher Original und Kopie, und zwei Zustände nicht erwiesen.

Skizze. Schwach geätzt.
Gegenseitige Studie, Lippm. III 60 b (Hind).

148 Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht. Nachtstück: Er sitzt uns zugewandt am Tisch und stützt den Kopf auf seine Linke. Auf dem Tisch eine brennende Kerze und Bücher: rechts hinten ein Vorhang.

(W. 146, Bl. 112, M. 276, D. 144, H. 202)

(Nach Middleton und Hind um 1642). 144:133 mm

I Mit breitem Lichtschein B. (B. I und IV) *(Abb. R. 422)*.
II Mit spitzer Flamme; links tritt die auf 19 mm verbreiterte Mütze über das Haar hinaus (B. II und III; Abb. R. 427).
III Die spitze Flamme schärfer umrissen; Gesicht, Hände usw. dunkel überarbeitet (Hind).
Nach Bartsch vier Zustände; nach Blanc, Middleton und Dutuit mindestens fünf, nach Rovinski gar acht Zustände. Wahrscheinlich aber nur drei.

Nicht von Rembrandt, da viel zu unbedeutend im Ausdruck und zu unklar in der Lichtwirkung. Nach Colvin Nr. 200 in Anlehnung an B. 105 geschaffen.
Die Verkleinerung des Lichtscheins bei einem Teil der Abdrücke des I. Zustands ist durch den Auftrag der Druckfarbe bewirkt. Der II. Zustand für ein Buch: Van het licht der wijsheydt, verwendet, nach J. Six (Oud Holland, 1909) Emblemeta Sacra von J. P. Schabaelje, Amsterdam 1654, Querfolio.
Der geringe Wert des Blattes, der sich auch in den für dasselbe erzielten Auktionspreisen spiegelt, rechtfertigt kaum eine längere Auseinandersetzung über dessen verschiedene angebliche Zustände.
Bartsch nahm an, die Flamme sei anfangs breit gewesen, dann in Lanzenform zugespitzt worden. Die Angabe über eine Verwendung für das Buch stammt erst von Blanc her. Auch er nimmt logischerweise eine Verringerung des Lichtumfanges an. Middleton ändert die Reihenfolge der Zustände vollständig. Dutuit schließt sich ziemlich eng an Middleton an. Rovinski kehrt wiederum zu der ursprünglich breiten Form des Lichtscheins als dem I. Zustande zurück. Der II. Zustand stellt ein ausgesprochenes Nachtstück dar, in dessen Aussehen durch Wegwischen der Farbe weitere Verschiedenheiten erzielt worden sind. Der Gesichtsausdruck des Mannes ist hier namentlich dadurch verändert, daß die Oberlippe länger erscheint.

Die ganze verwickelte Frage würde zu bestehen aufhören, wenn der Radierer N. von Massaloff (mündl. Mitteilung) mit seiner Annahme recht hätte, daß es sich um zwei verschiedene Platten handelt.
Die Echtheitsfrage bleibt übrigens an der Hand der Zeichnungen in Stockholm (Kruse IV 31) und W. Gey in Paris (H. 783) zu prüfen.

149 Alter Gelehrter (Vieillard homme de lettres; — Von Blanc als heiliger Hieronymus gedeutet, was richtig sein wird). Sitzende Halbfigur nach vorn. Er stützt seine Rechte auf ein großes offenes Buch und hält mit dieser Hand eine Feder. Die rechte Seite des Blattes im grellen Licht ist nur ganz leicht, der Hintergrund überhaupt nur unklar angegeben.

(W. 147, Bl. 77, M. 176, D. 145, H. 4*)

(Abb. R. 429) 237 : 200 mm

Rovinskis angeblicher I. Zustand (in Haerlem) scheint nur darauf zu beruhen, daß manche Striche auf dem Abdruck nicht gekommen sind.

Nicht von Rembrandt.
Nur in der Sammlung Dutuit (II S. 194), in Paris (im oberen Teile etwas dubliert und unten und rechts beschnitten) und in Haerlem (oben beschnitten).
Eine gegenseitige gehöhte Rötel- und Kreidezeichnung im Louvre, in Größe und Anordnung durchaus mit der Radierung übereinstimmend (abgeb. bei Lippmann Nr. 158). Die Behandlungsweise spricht für eine frühe Zeit. Dies wäre der einzige Fall vollständiger Übereinstimmung zwischen einer Radierung und einer Zeichnung bei Rembrandt.
Nach Bode Nr. 35 dem Paulus in Wien nahe verwandt, ziemlich gegenseitig.
Nach Singer S. 199 verworfen und wohl von derselben Hand wie B. 106. Hinzuzufügen ist auch gleich B. 135.
Die Arbeit nach der Rembrandtschen Zeichnung mag Lievens angehören. Weder die Strichlagen, noch die Blätter des Buches, noch die Hand (vergl. B. 262) sind für Rembrandt bezeichnend; auch nicht der Ausdruck, der Sammlung vermissen läßt.

150 Der Bettler mit der ausgestreckten linken Hand (Vieillard sans barbe). Nach rechts gerichtet, steht er an eine Brüstung zurückgelehnt, auf die er, wie erscheint, seine Linke legt. Sein Mantel fällt links bis zur Erde herab. Das Licht kommt von rechts.

(W. 148, Bl. 114, M. 71, D. 146, H. 73)

Bez. Rt 1631 64 : 41 mm

I Von der größeren Platte, 77 : 50 mm; vor der Bezeichnung.
II Die Platte verkleinert und die Bezeichnung angebracht. Mit dem Grabstichel überarbeitet *(Abb. R. 432)*.
III Der Teil des Mantels unter der linken Hand entfernt.
IV Der von der rechten Schulter niederfallende Teil des Mantels ganz schattiert.
Bartsch spaltete I in zwei, Rovinski II ebenso, doch scheinen die Unterschiede nur auf Druckzufälligkeiten zu beruhen. Middleton wollte einen V., — der an den Mantel stoßende Teil des Rocks, der bis zur rechten Hüfte reicht, beschattet, — in Paris festgestellt haben, den Spätere nicht bestätigt haben.

Schülerarbeit. Von dem I. Zustande, einem Ätzdruck, der noch einen Felsen andeutende Strichlagen auf dem Grunde zeigt, zwei Exemplare in Paris (Abb. R. 430). — Die Grabstichelüberarbeitung vom II. an ist hart. — Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 297) unter Vliet eingereiht. — Auch A. Jordan (Repertor. XVI [1893] 302) ist geneigt, hier an eine Schülerhand zu denken.

151 **Bärtiger Mann, an einen Erdhügel gelehnt stehend** (Vieillard à courte barbe). Auf einer kleinen Erderhöhung halb sitzend, ist er nach rechts gewandt und stützt beide Hände auf den schief vor sich gestellten Stock. Hinter diesen sieht man etwas Gebüsch. Das Licht fällt von links.

(W. 149, Bl. 115, M. 32, D. 147, H. 14)

Bez. RHL (verkehrt) Um 1630 115 : 79 mm

I Der Umriß des Bodens hinter der Figur links mit einem Strich angegeben *(Abb. R. 436)*.
II Dieser Umriß mit zwei Strichen angegeben (Berlin).
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

152 **Der Perser.** Der reich gekleidete Mann, mit Feder auf der Pelzmütze, steht etwas breitspurig, von vorn gesehen, da. Seine Rechte hält den Stock, seine Linke ist unter dem Mantel in die Seite gestemmt. Er wendet den Kopf etwas nach links. Rechts ist eine ferne Landschaft, links eine kleine Anhöhe angedeutet.

(W. 150, Bl. 105, M. 91, D. 148, H. 93)

Bez. RHL 1632 108 : 79 mm

I Alte Abdrücke *(Abb. R. 437)*.
II Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Blanc, Middleton und Dutuit stellen nach Claussin zwei Zustände auf, die jedoch nur auf Abdrucksverschiedenheiten beruhen. — Im Britischen Museum ein Abdruck auf japan. Papier.
Nach Six (1909) von Yver 't Persiaantje genannt.

153 **Vom Rücken gesehener Blinder** (nach Wilson und Blanc der blinde Tobias). Der gebrechliche Greis, mit hoher Mütze und langem Mantel, tastet sich mit Hilfe seines Stockes in der Linken nach der links hinten befindlichen Türe. Eine Skizze.

(W. 47, Bl. 14, M. 180, D. 149, H. 74)

Um 1631 (Middleton 1630) 79 : 56 mm

I Von der größeren Platte, 81 : 70 mm.
II Die Platte verkleinert. Die Ecke innerhalb der Tür oben rechts noch weiß *(Abb. R. 439)*.
III Das Innere der Tür ganz mit Strichlagen bedeckt.
IV Die Schuhe sind schattiert.
V Das ganze Innere der Tür mit Kreuzlagen bedeckt.
Bartsch und Blanc kannten nur I, II (oder III) und V, Middleton und Dutuit nur I—IV.

Schülerarbeit. — Der I. Zustand, reiner Ätzdruck, nur in Amsterdam (Abb. R. 438). — Vom IV. an ist der äußerste Zipfel des Mannes rechts unten entfernt. — Selten.

154 Zwei gehende Männer (Deux figures vénitiennes [!]). Zwei Männer schreiten im Profil nach rechts; der fernere hat einen Bart, der nähere nicht. Beide tragen hohe Mützen: Das Licht kommt von rechts: nur der Boden, sonst kein Hintergrund, angedeutet.

(W. 151, Bl. 119, M. 73, D. 150, H. 78)

Bez. Rt Um 1631 95 : 59 mm

I Unvollendeter Ätzdruck, nur die Operkörper der beiden Gestalten enthaltend. Unbezeichnet (Middleton).
II Vollendet und bezeichnet *(Abb. R. 444)*.

Schülerarbeit. Der I. Zustand nur in der Albertina (Abb. R. 443). — Der II., mit dem Grabstichel vollendete, nur in Amsterdam, im Britischen Museum, in Paris und in der Samml. König Friedrich August II. in Dresden. — Blanc ist geneigt, das Blatt, dessen wenig künstlerische Durchführung er treffend beschreibt, Vliet zuzuweisen. — Rovinski (Les élèves de R., Abb. 299) reiht es unter dessen Namen ein.

155 Arzt, einem Kranken den Puls fühlend. Der Kranke liegt vorn mit dem Kopf nach links. Der Arzt dahinter, als Halbfigur gesehen, fühlt des Patienten rechten Puls mit seiner Linken und scheint in seiner Rechten die Uhr zu halten.

(W. 152, Bl. 116, M. 143, D. 151, H. †317*)

(Abb. R. 445) 75 : 54 mm

Kopie. Die Gestalt des Arztes ist gegenseitig nach der entsprechenden im Tode der Maria, B. 99, kopiert. Nur in Amsterdam.
Von Middleton in das Jahr 1639 versetzt. — Die gleiche Darstellung mit Abweichungen, die Dutuit anführt, ist wohl nur eine andere Kopie. — A. Jordan (Repertor. XVI [1893] 296) weist darauf hin, daß zwei senkrechte Linien an der rechten Schulter des Arztes, die den Umrissen der Pfosten des Himmelbetts entsprechen, das Blatt als eine Kopie erweisen: die eine Linie bezeichnet die Schnur der vom Mantel herabhängenden Quaste, die andere den Umriß des Bettpfostens. Die Gestalt des Kranken ist hinzugefügt. Infolge der Umkehrung fühlt der Arzt den Puls mit dem Daumen!

156 Der Schlittschuhläufer. Er eilt nach links, auf seinem rechten Fuß gleitend, den linken gerade erhoben. Über der rechten Schulter trägt er einen Stock. Ohne Angabe des Hintergrundes.

(W. 153, Bl. 121, M. 103, D. 152, H. 166)

Nach Hind um 1639 (vergl. B. 109); Middleton 1634 61 : 59 mm

Schwerlich von Rembrandt (von Michel verworfen). — Kaltnadelarbeit; in der Ferne etwas Landschaft und ein paar Figuren; nach Holmes (Nr. 166) auf geplatztem Grunde.
In England allgemein für echt gehalten, jedoch hat er keine Gelenke, und die linke Schulter und das linke Bein sind schwach in der Zeichnung.
Selten. In Paris, im Britischen Museum und in Frankfurt a. M. Abdrücke mit Grat *(Abb. R. 446)*; die späteren nicht scharf. — Auktion Didot 2050 fs.; bei Buccleugh jedoch bereits viel weniger.

157 Das Schwein. Es liegt vorn links mit zusammengebundenen Füßen. Hinter seinem Rücken ein Knabe: hinter seinem Kopf vier Gestalten, darunter ein Mann mit einem Korb am rechten Arm. Die rechte Seite der Platte fast unbearbeitet.

(W. 154, Bl. 350, M. 277, D. 153, H. 204)

Bez. Rembrandt f. 1643 144 : 178 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 448)*.
II Mit der kalten Nadel aufgearbeitet. Mit Kreuzlagen auf der Backe des Knaben.

Die frühen Abdrücke des I. Zustandes mit Grat.
Zwei Federstudien dazu bei M. Bonnat in Paris; ebenso zwei Studien im Britischen Museum, früher Tizian zugeschrieben, Vasari Soc. V 22, 23 (Hind).

158 Der schlafende Hund. Er liegt zusammengekauert mit dem Kopf vorn rechts, so daß die Nase nach unten links weist. Seine Ohren sind gestutzt. Vorn sieht man rechts ein Band am Boden.

(W. 155, Bl. 352, M. 267, D. 154, H. 174)

(Nach Hind um 1640; nach Six [1909] um 1630—33) 40 : 81 mm

I Von der großen Platte, 64 : 105 mm *(Abb. R. 450)*.
II Die Platte unten und links auf 47 : 90 mm verkleinert.
III Dieselbe abermals verkleinert.
Bartsch kannte nur III.

Nicht von Rembrandt. Zu kleinlich und regelmäßig in der Behandlung. — Nach Vosmaer S. 519 gegenseitig nach dem Hunde auf der Grisaille bei Six, Joseph seine Träume erzählend (auf B. 37 ganz anders). — Rovinski (Les élèves de R., Versch. 67 [a]) liest unten rechts ein Monogramm J. P. heraus. — Nach Singer S. 42 und 284 echt. — Nach Coppier 1917 S. 51 nicht von Rembrandt. — Siehe Six, Onze Kunst 1918, Juli. — Das Fell auf dem Rücken unsicher in den Strichlagen.
Fein geätztes Blatt. Die beiden ersten Zustände im Britischen Museum.
Leicht zu verwechselnde Kopie von Folkema, bei Dutuit als das Original wiedergegeben. Sie unterscheidet sich von dem Original dadurch, daß in ihr die den Mittelteil des Körpers modellierenden Strichlagen gradlinig von rechts nach links laufen, während sie im Original den Körperformen folgen (siehe darüber auch Bartsch).

159 Die Muschel. Sie liegt mit der Spirale nach links. Es ist ein großer, länglicher Conus marmoreus. Hinten sieht man einen senkrechten Balken, entlang des linken Plattenrandes.

(W. 156, Bl. 353, M. 290, D. 155, H. 248)

Bez. Rembrandt f. 1650 97 : 131 mm

I Mit weißem Grunde.
II Der Grund dunkel *(Abb. R. 454)*.

Der I. Zustand, Kaltnadelarbeit, sehr selten (Abb. R. 453).— Im II. ist der Grund gestochen. — Nur im I. Zustand richtig zu beurteilen (Hind).

BETTLER

160 Sitzender Bettler im Lehnstuhl. Er sitzt in hohem Lehnstuhl nach rechts, von wo das grelle Licht hereinfällt, und legt seine Rechte in die Linke. Skizze; mit Schattenangabe im Hintergrund links.

(W. 157, Bl. 124, M. 76, D. 156, H. 10)

Um 1630 (Middleton 1631) 115:78 mm

Nur in Amsterdam, im Britischen Museum und in Oxford *(Abb. R. 455)*.
Eine Rötelzeichnung (nicht Bleistiftskizze) von 1631 in Haerlem ist nicht, wie Middleton angibt, eine gegenseitige Studie für dieses Blatt, sondern zeigt dasselbe Modell wie der Alte auf B. 37, Joseph seine Träume erzählend.

161 Der Lastträger und die Frau mit dem Kinde (Un gueux et sa femme). Wir blicken durch ein Felsentor auf den Träger mit der Kiepe auf dem Rücken und langen Stab in seiner Linken, der nach links schaut, wo eine Frau mit ihrer Rechten ein Kind nach vorn links führt.

(W. 158, Bl. 127, M. 142, D. 157, H. † 318)

Nach Middleton von 1639 65:69 mm

Nicht von Rembrandt (so auch Rovinski und Michel). Unbeholfen gezeichnet und dann durch ein paar brutale Kaltnadelstriche in Wirkung gesetzt.
Nur in Amsterdam *(Abb. 456)*.

162 Großer stehender Bettler. Er steht ein wenig nach rechts gewandt, etwas vornübergebeugt und stützt sich mit beiden Händen auf seinen Knüttel. Die Zehen seines rechten Fußes blicken durch den Schuh.

(W. 159, Bl. 125, M. 33, D. 158, H. 15)

Um 1632 (vergl. B. 121) 156:119 mm

I Die frühen Abdrücke von der ungereinigten, rauhrandigen Platte (Amsterdam, *Abb. R. 457*).
II Die Platte gereinigt und die Ränder geglättet.

163 Stehender Bettler nach links in Mütze mit Ohrklappen (Gueux debout). Er steht nach links, etwas vom Rücken gesehen, und stützt sich mit der Rechten auf seinen Stock. Am Rock hinten hängen ihm die beiden Enden des Strickes, den er als Gürtel verwendet, herab. Links eine kleine Bodenerhöhung.

(W. 160, Bl. 126, M. 141, D. 159, H. 9)

Um 1630 86:47 mm

(Abb. R. 458).

164 Bettler und Bettlerin in Unterhaltung. Er steht nach rechts, die Rechte am Rücken, die Linke auf den Stock gestützt. Sie steht ihm gegenüber, stützt beide Hände auf einen Stock und hat einen Korb an ihrem linken Arm. Unten nur der Schatten, den beide werfen; sonst weder Boden noch Hintergrund.

(W. 161, Bl. 128, M. 37, D. 160, H. 7)

Bez. RHL 1630 78:66 mm

I Platte mit rauhen Rändern und ungereinigt. Ein wagerechter Glitscher durchschneidet die Kappe des Mannes *(Abb. R. 459).*

II Gereinigt; der Glitscher entfernt (Colvin).

III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 301) ganz ohne Grund unter die Arbeiten von Vliet eingereiht. Nach Coppier 1917 S. 31 von einem Mitarbeiter unter Beteiligung Rembrandts. — Die gleiche Frau kehrt auf B. 165 und Blanc 150 wieder.

165 Bettler und Bettlerin hinter einem Erdhügel. Sie kommen hinter einer Erderhöhung links hervor, haben beide einen hämischen Ausdruck und schreiten nach rechts. Die Bettlerin weiter hinten ist fast nur umrissen: er ist etwas weiter durchgeführt und hält seinen Stock mit beiden Händen.

(W. 162, Bl. 129, M. 10, D. 161, H. 13)

Bez. RHL; um 1630 (Middleton 1629) 97:67 mm

I Von der größeren (116:84 mm) Platte. Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 462).*

II Die Platte auf 112:81 mm verkleinert. Der Umriß der rechten Schulter der Bettlerin ohne Unterbrechung.

III Dieser Umriß mit der kalten Nadel verstärkt. Der linke Umriß des Stabes vom Manne jetzt ununterbrochen.

IV Die Platte auf 97:67 mm verkleinert. Der Erdhügel überarbeitet. Das Monogramm weggeschnitten.

V Mit Kreuzlagen am Kragen der Bettlerin.

VI Die rechte Brust des Bettlers jetzt bis zur Hand herab dunkel: der Schatten des Hutes der Bettlerin und die runde Stelle oberhalb des Beutels der Bettlerin mit Kreuzlagen bedeckt.

VII Die rechte Schulter des Bettlers mit dreifachen Strichlagen bedeckt (Rovinski: sehr fraglich).

Bartsch kannte nur vier Zustände. Rovinski spaltete II und IV scheinbar ohne Grund. Die Platte soll noch vorhanden sein.

Der Erdhügel scheint von vornherein etwas an der Gestalt des Bettlers Mißlungenes haben verbergen zu sollen.

Vom IV. an ist dieser Erdhügel hart mit dem Grabstichel überarbeitet. Middleton ist geneigt, diese Retusche Vliet zuzuschreiben. Vom VI. an ist die Überarbeitung ganz roh.

166 Der Bettler in „Callots Geschmack". Er steht im Profil nach rechts und stützt sich mit der Linken auf seinen Stock. Das Licht fällt von rechts herein. Linien unten rechts sehen wie ferne Hügel aus, von denen die höchste Spitze gerade vom Stock verdeckt wird.

(W. 163, Bl. 130, M. 74, D. 162, H. 79)

Um 1631 90:43 mm

I Wie der folgende von der größeren Platte, 97 : 42 mm. Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 471)*.
II Mit Kreuzlagen in dem Schatten am rechten Bein unten usw.
III Die Platte auf 93 : 43 mm verkleinert. Der Schatten des Mantels ist jetzt vom linken Rand gerechnet 15 statt 7 mm breit.
IV Die Platte abermals auf 89 : 42 mm verkleinert und der obere Umriß der Mütze abgerundet.
V Der Schatten des Mantels ganz mit einer nach links unten geneigten Kreuzlage bedeckt.

Schülerarbeit, auch nach Michel sehr zweifelhaft.

Der I. Zustand reiner Ätzdruck; die Grabstichelzutaten der folgenden in der bei dieser Gruppe von Blättern gewöhnlichen Art so ausgeführt, daß zunehmend eine größere Zahl von Mantelfalten beschattet und weiterhin durch Kreuzlagen dunkler gemacht worden ist.

Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 305) unter Vliet eingereiht.

167 Gehender Bettler (Gueux à manteau déchiqueté). Er schreitet nach links und hat einen Stock in der Linken: das Licht fällt von rechts auf seinen Rücken und läßt seine Vorderseite tief beschattet erscheinen. Im Hintergrund ist Gebüsch angedeutet.

(W. 164, Bl. 131, M. 70, D. 163, H. 72)

Bez. Rt 1631 83:38 mm

I Der untere Teil des Gesichts weiß *(Abb. R. 476)*.
II Das Gesicht und das rechte Bein beschattet.
III Mit Kreuzlagen auf diesen Teilen. Der Nacken beschattet.

Schülerarbeit.

Von Dutuit als in Callots Geschmack gestochen, gleich B. 166, bezeichnet.

Blanc schreibt die Grabstichelüberarbeitung (II) Vliet zu. — Rovinski (Les élèves de R., Abb. 307) führt das Blatt unter diesem Künstler auf. Nach S. Haden 1895 S. 13 nach Lievens.

168 Die Alte mit der Kürbisflasche. Wir sehen sie fast vom Rücken und sie ist nach links gewandt. Das Licht fällt von rechts auf ihren Rücken und setzt den Körper links in tiefen Schatten. Am Rücken hängt ihr ganz rechts eine Kürbisflasche. Schatten am Boden, sonst kein Hintergrund.

(W. 165, Bl. 132, M. 75, D. 164, H. 80)

Um 1631 100:45 mm

I Vor dem Strich unten. Nur in Amsterdam *(Abb. R. 479)*.
II Mit dem Strich. Mit Kreuzlagen auf dem linken Fuß.
III Neudrucke bei Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Schülerarbeit. Schon von Middleton und Dutuit und dann von Michel angezweifelt.

Nach de Groot im Repertor. 19, 381 Bruchstück einer links abgeschnittenen Platte.

Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 310) unter Vliet eingereiht.

169 Kleiner stehender Bettler. Er steht im Profil nach links, ist bärtig, hat eine hohe Mütze auf, aber keinen Mantel an. Das grelle Licht fällt auf seinen Rücken von rechts. Er stützt in Brusthöhe beide Hände auf seinen langen Stock.

(W. 166, Bl. 133, M. 80, D. 165, H. 81)

Bez. RH in. In Berlin scheinbar ein † hinter in (Hind). Um 1631 (nach Middleton) 41 : 18 mm

Schülerarbeit. Schon von Middleton und Dutuit für sehr zweifelhaft erklärt.
Selten *(Abb. R. 481)*. — Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 312) unter Vliet eingereiht.

170 Alte Bettlerin. Sie geht, sich schwer auf den Stock in ihrer Linken stützend, nach rechts und streckt die Rechte wie bettelnd vor. Zwischen Stock und Kleid hängt ein kleines Beutelchen tief herab. Hinter ihr ist die Landschaft (ein Baum?) angedeutet.

(W. 167, Bl. 134, M. 157, D. 166, H. 219)

Bez. Rembrandt f. 1646 81 : 63 mm

I Reiner Ätzdruck *(Abb. R. 482)*.
II Mit der kalten Nadel überarbeitet.
III Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Hind scheint I eher für ein ausgedrucktes II zu halten. Doch kann Rovinski sich kaum getäuscht haben, wenn er I als mit sehr rauhen, II mit geglätteten Rändern angibt, und das würde seine Reihenfolge bestätigen.

171 „Lazarus Klap“ (von Blanc Le lépreux genannt). Er sitzt auf einer kleinen Erderhöhung rechts, hat scheinbar eine Maske vor, trägt einen langen Mantel und hohe Mütze, hält den Stock in seiner Linken und in der vorgestreckten Rechten die Klapper.

(W. 168, Bl. 138, M. 72, D. 167, H. 77)

Bez. Rt 1631 85 : 59 mm

I Von der größeren (102 : 76 mm) Platte. Reiner Ätzdruck. Vor der Bezeichnung.
II Die Platte auf 92 : 63 mm verkleinert. Mit der Bezeichnung. Mit dem Stichel überarbeitet. Am Mantel unter dem rechten Ellbogen eine Fehlstelle.
III Die Fehlstelle mit nach links unten geneigten Strichen überarbeitet *(Abb. R. 487)*.
IV Das Gesicht gänzlich beschattet.
V Die Platte auf 88 : 63 mm verkleinert. Der Hals und Nacken beschattet.
VI Nochmals auf 85 : 59 mm verkleinert. Der Erdhügel ganz mit Strichlagen bedeckt.
VII Der kleine Knick an der Schulterlinie ausgefüllt. Die Bortenstreifen am Mantel unten mit Doppellinien angegeben *(Abb. R. 491)*.
Bartsch kannte nur drei Zustände.

Schülerarbeit.

Der I. Zustand nur in Paris, als Makulaturdruck auf der Rückseite des Abdrucks von B. 183. Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 313) unter Vliet aufgeführt.
Von der Klapper in der Rechten und der scheinbaren Maske erhielt die Gestalt die Bezeichnung als Aussätziger, Lazarus Klap.

172 Zerlumpter Kerl mit den Händen auf dem Rücken, von vorn gesehen. Der vierschrötige, dicke Mensch, fast von vorn gesehen, neigt das Haupt ein wenig nach rechts und hält seinen Stock mit beiden (unsichtbaren) Händen am Rücken. Die Bänder von der Mütze hängen ihm offen herab. Das Licht fällt von links.

(W. 169, Bl. 137, M. 121, D. 168, H. 16)

Um 1630 (so auch Michel; Middleton 1635) 92:67 mm

I Von der größeren Platte. Der Umriß des rechten Arms unterbrochen.
II Die Unterbrechungen und einige Kratzer im Grunde links ausgefüllt *(Abb. R. 493)*. Die Plattenränder geglättet.
III Die Platte auf 92:67 mm verkleinert.
IV Der weiße, halbrunde unterste Zipfel seines linken Arms mit ein paar Strichen bedeckt.
V Mit nach links unten geneigter Kreuzlage unter der Weste an der Hose oben.
Der VI. von Rovinski wiederholt die Reproduktion bei Blanc, die eine willkürliche Zutat (den Torbogen) zu enthalten scheint. Ein Originaldruck ist nicht nachgewiesen (92:77 mm).

173 Der Bettler mit der Glutpfanne. Er sitzt auf niedrigem Stuhl nach rechts gewandt und wärmt sich beide Hände über der Glutpfanne, die er zwischen den Knien hält. Links vorn sein Stock, woran der Packen hängt.

(W. 170, Bl. 135, M. 14, D. 169, H. 8)

Um 1630 (Middleton 1629) 77:48 mm

I Der linke Teil des Bündels unten links nicht vollendet (Amsterdam).
II Dieser Teil vollendet *(Abb. R. 499)*.

174 Auf einem Erdhügel sitzender Bettler. Er sitzt nach rechts auf einer Erderhöhung, hat sehr breite Nase und geöffneten Mund. Aus dem Schuhwerk sehen die Zehen heraus. Das grelle Licht fällt auf ihn von rechts. Hinter seinem Rücken steigt die Erderhöhung steil hinauf.

(W. 171, Bl. 136, M. 34, D. 170, H. 11)

Bez. RHL 1630 115:70 mm

I Mit rauhen Rändern und ungereinigter Platte *(Abb. R. 500)*.
II Ränder geglättet, Platte gereinigt; angeblich mit Retuschen im Schatten hinter dem Mann.
Claussin, Wilson und Blanc wollen einen Zustand mit vollem Namen unten links kennen, der sich aber heute nicht nachweisen läßt.

Diese Figur ist von Rembrandts Jugendgenossen Lievens in wesentlich vergrößertem Maßstabe, doch nur bis unterhalb der Kniee, verkehrt kopiert worden (Rov. Nr. 77).

175 Sitzender Bettler mit seinem Hunde. Er sitzt am Boden nach vorn links gerichtet und wärmt beide Hände über der Glutpfanne zwischen seinen Knien. Links von ihm sitzt sein Hund. Das grelle Licht fällt auf beide von rechts.

(W. 172, Bl. 139, M. 65, D. 171, H. 75)

Bez. RH 1631 (von Bartsch fälschlich 1651 gelesen) 108 : 81 mm

I Reiner Ätzdruck, vor der Bezeichnung.
II Hart aufgestochen. Bezeichnet unten rechts *(Abb. R. 503)*.

Schülerarbeit.

Der I. Zustand nur in Paris, als Makulaturdruck auf der Rückseite von B. 184. Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 314) unter Vliet eingereiht.

176 Die Bettler an der Haustür. An der Haustür teilt ein Greis, die Rechte in den Schlafrock gesteckt, mit seiner Linken Almosen an eine Bettlerin, die einen Korb am Arm, ein Kind auf dem Rücken und einen Stock in der Linken trägt. Hinter ihr ein alter Bettler mit großem Hut: vor ihr ein Junge vom Rücken gesehen. Neben der Tür nach rechts vergitterte Fenster.

(W. 173, Bl. 146, M. 287, D. 172, H. 233)

Bez. Rembrandt f. 1648 164 : 129 mm

I Vor der Überarbeitung; die frühen Abzüge mit Grat *(Abb. R. 505)*.
II Die Türwandung neben der Nase des Almosenspenders durch kurze, wagerechte Kaltnadelstriche überarbeitet.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Ausgedruckte II (also unsre III) hielt Blanc irrtümlich für einen III. mit Neuarbeiten. Bartschs I (vor der Bezeichnung) sind Fälschungen.

Der I. Zustand nach Holmes Nr. 233 so meisterhaft geätzt, daß die paar Kaltnadelstriche des II. zu bedauern sind.

177 Stehender Bauer: „tis vinnich kovt“ (siehe die folgende Nummer). Ein frierender Bauer steht nach links und blickt mit gewendetem Kopf verdrießlich auf uns zu. Rückwärts links eine kleine Gestalt mit langen Stab. Oben steht: „tis vinnich kovt“. Gegenstück zu Nr. 178.

(W. 174, Bl. 140, M. 112, D. 173, H. 114)

Bez. Rembrand(t) f. 1634 110 : 43 mm

(Abb. R. 509).

178 Stehender Bauer: „Dats niet“ (Gegenstück zum vorigen). Ein bärtiger Bauer steht, die Hände auf dem Rücken, nach rechts, und lacht uns mit nach vorn gedrehtem Kopf an. Hinten eine kleine nach links gerichtete Gestalt. Oben steht: „Dats niet“. Gegenstück zu Nr. 177.

(W. 175, Bl. 141, M. 113, D. 174, H. 115)

Bez. Rembran(dt) f. 163(4) 110 : 38 mm

(Abb. R. 508).

Die Idee ist den Wetterbauern Sebald Behams entnommen.

Nach Vosmaer S. 506 wurde eine Zeichnung Rembrandts zu B. 177 im Jahre 1842 zu Rotterdam (Samml. Jonckers) versteigert.

Nach Coppier 1917 S. 36 beide nicht von Rembrandt.

179 Der Stelzfuß. Er schreitet nach vorn etwas nach rechts gewandt, hat seine Linke in einer Binde, einen Stelzfuß unter dem linken Knie, und stützt sich schwer auf den Stock in seiner Rechten. Das Licht fällt von rechts.

(W. 176, Bl. 142, M. 35, D. 175, H. 12)

Um 1630 113:65 mm

I Von der großen Platte, 114:66 mm; vor der Egalisierung der Platte *(Abb. R. 510).*

II Die Platte egalisiert und dabei unten so verkürzt, daß der Stock bis an den Plattenrand reicht.

III Überarbeitete Neudrucke (mit Horizontalstrichen in der Luft rechts unten neben dem Oberschenkel) von Basan (1786?) und später bei Bernard; bei Alvin-Beaumont (1906) sind diese Glitscher wieder verschwunden.

In de Jonges Inv. Nr. 22 „Capiteyn Eenbeen".

180 Stehender Bauer (siehe die folgende Nummer). Fast nur umrissen. Der Bauer steht im Profil nach links, die Hände auf dem Rücken: neben ihn am Boden links sein großhenkeliger Korb. Schatten links. Gegenstück zu Nr. 181.

(W. 177, Bl. 143, M. —, D. 176, H. † 319)

59:36 mm

I Vor der Retusche.

II Nach der Retusche; 7 mm vom Oberrand rechts eine wagerechte Zickzacklinie.

181 Stehende Bäuerin (Gegenstück zum vorigen). Sie steht im Profil nach rechts, hält eine bauchige Flasche in ihrer Linken, erhebt die Rechte und setzt den linken Fuß vor. Schatten links und oben. Gegenstück zu Nr. 180.

(W. 178, Bl. 144, M. —, D. 177, H. † 320 *)

(Abb. R. 515) 59:36 mm

I Der Hintergrund links und oben leicht beschattet.

II Der Hintergrund links und oben dunkel, so daß es wie eine Grotte mit Ranken wirkt (Blanc).

Beide nicht von Rembrandt (so auch Michel). Nach Wilson von Lievens, nach Six (1909) tatsächlich J. L. bezeichnet; von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 165 ff.) unter diesem eingereiht. Selten.

182 Zwei Bettlerstudien (Gueux griffonnés). Halbfigur eines Bettlers ohne sichtbare Hände, mit nach vorn rechts gebeugtem Kopf. Hinten rechts das Brustbild eines Mannes mit einer Mütze, die entfernt einem Kardinalshut ähnelt. Skizze.

(W. 179, Bl. 147, M. 11, D. 178, H. 78 *)

Um 1630 (Middleton 1629, Hind um 1631) 92:75 mm

Nur in Paris *(Abb. R. 516).*

Stimmt mit B. 95 überein.

183 **Bettler und Bettlerin.** Rohe Skizze: das dicke Weib steht vorn nach rechts gewandt, mit den Händen unter der Schürze, das Gesicht ganz im tiefen Schatten. Der Bettler hinter ihr, mit spitzer Nase, ist kahlköpfig.

(W. 180, Bl. 145, M. 13, D. 179, H. 77*)

Um 1631 (Middleton 1629) 102 : 77 mm

Schülerarbeit *(Abb. R. 517)*.

Von Middleton als im Ätzen mißratene Probeplatte bezeichnet.
Nur in Paris (als Makulaturdruck, mit B. 171 auf der Rückseite) und in Amsterdam.

184 **Dicker Mann in weitem Mantel.** Breitbeinig steht er nach rechts gewandt da. Er stemmt unter dem Mantel beide Arme in die Seiten, so daß das Kleidungsstück weit aufgebauscht erscheint. Von der Oberklappe seiner Mütze hängt das Band lose herab.

(W. 181, Bl. 149, M. 9, D. 180, H. 75*)

Um 1631 (Middleton 1629) 113 : 74 mm

Schülerarbeit *(Abb. R. 518)*.

Nur in Paris, mit B. 175 auf der Rückseite.
Bartsch hat bei der Beschreibung dieses Blattes zwei Blätter miteinander verschmolzen, nämlich dieses und Blanc 150 (siehe Nr. 376 dieses Verzeichnisses).

185 **Kranker Bettler und alte Bettlerin.** Auf den Boden gestreckt, mit dem Kopf nach hinten links, liegt ein Bettler. Neben ihm steht im Profil nach rechts ein Weib, mit beiden Händen auf einen Stock gestützt. Rechts vom Stock, ihm zugewandt, sitzt ein Hündchen.

(W. 182, Bl. 148, M. —, D. 181, H. † 322*)

(Abb. R. 520) 77 : 56 mm

Nicht von Rembrandt (so auch Rovinski und Michel). — Von Rovinski (Les élèves de R.) unter Bol (als Nr. D) eingereiht. — Nach Hind vielleicht von Lievens.

Nur in Amsterdam und in Paris.

FREIE DARSTELLUNGEN

186 Das Paar auf dem Bett (Le lit à la française). In Holland (nach Yver) Ledikant genannt. Mann und Weib in Umarmung in einem Himmelbett, auf dessen einem unteren Pfosten des Mannes Federbarett zu sehen ist. Rechts ein Tischchen mit einem Glas darauf: links eine geschlossene Tür. Die Frau hat zwei linke Arme.

(W. 183, Bl. 151, M. 283, D. 183, H. 223)

Bez. Rembrandt f. 1646 126 : 176 mm

I Von der größeren Platte mit ca. 150 : 24 mm weißen Streifen oben, vor der Bezeichnung (Gersaint).
II Platte verkleinert. Mit der Bezeichnung *(Abb. R. 521)*.
III Platte abermals verkleinert. Links beschnitten; die Bezeichnung entfernt.
I, der in der Verst. Verstolk vorgekommen, läßt sich heute nirgends finden.

Mit der kalten Nadel überarbeitet.

Von Dr. Sträter (im Repertorium für Kunstwissenschaft IX [1886] 529) nebst anderen freien Darstellungen angezweifelt; doch erklärte sich schon Bode (ebendort S. 264 Anm.) gegen ein solches Vorgehen. — Nach Singer Bogen 19 höchstens die Figuren von Rembrandt.

187 Der Mönch im Kornfelde; nach Yver „Monnikje in 't Riet" genannt. Ziemlich genaue Wiederholung der Gruppe auf Nr. 186, nur daß der Kopf der Frau nicht sichtbar ist und der Mann eine Mönchskutte trägt. Statt im Bett geht der Vorgang am Boden im Kornfeld vor sich.

(W. 184, Bl. 152, M. 282, D. 184, H. 224)

Nach Middleton von 1646, so auch Hind; nach Michel um 1640 *(Abb. R. 522)* 50 : 65 mm

Nicht von Rembrandt. — Die frühen Abdrücke mit Grat.

Wahrscheinlich mit Benutzung des Lit à la française, B. 186, von anderer Hand gearbeitet. Die Stellung der Figuren ist fast genau die gleiche, das rechte Bein der Frau aber lange nicht so gut gezeichnet. In gleichem Sinne äußerte sich A. Jordan im Repertorium für Kunstwissenschaft XVI (1893) 298, der bemerkt, daß der satirische Beigeschmack dieses Blättchens in Rembrandts Werk ohne jede Analogie sei.

188 Eulenspiegel. Am Waldrand sitzt links eine Frau und flicht einen Blumenkranz. In der Mitte liegt ein Mann am Boden und schaut ihr unter die Röcke. Er hält eine Flöte in beiden Händen, hinter ihm steht sein Hirtenstab, und auf seiner linken Schulter sitzt ein Käuzchen. Hinten rechts eine Herde: im Vordergrund Wasser.

(W. 185, Bl. 153, M. 268, D. 185, H. 200)

Bez. Rembrandt f. 1642 (so lasen Bartsch und Blanc die Jahrzahl; mit Entschiedenheit trat De Vries S. 295 dafür ein [die zwei verkehrt]; der Katalog der Burlington-Ausstellung. Middleton und Michel dagegen lesen 1640) 115:144 mm

I Vor der Bezeichnung. Der Hintergrund oberhalb des Hutrandes der Frau dunkel *(Abb. R. 526).*
II Mit der Bezeichnung. Der Hintergrund oberhalb des Hutes hell *(Abb. R. 528).*
III Der Hintergrund wieder in Schatten gesetzt.
IV Ohne den Kopf rechts vom Schäferstab oben.
Bartsch kannte I nicht; Blancs V scheint zu unrecht unterschieden.

Die Aufhellung des Laubes im II. Zustand ist sicher auf Rembrandt zurückzuführen, da sie eine Verbesserung darstellt; ob aber die erneute Überarbeitung dieser Stelle im III., wodurch sie dunkler erscheint als im I., gleichfalls ihm zuzuschreiben sei, erscheint fraglich; die gleichmäßige Retusche des IV. gehört ihm sicher nicht mehr an.

189 Das Pärchen und der schlafende Hirt (Le vieillard endormi). Unter einem mächtigen Baum rechts sitzt ein schlafender Mann, das Haupt auf seine Rechte gestützt. Vorn links greift ein Bursche einem Weib, das sich nach dem Mann umsieht, unter die Röcke. Hinten links zwei Rinder.

(W. 186, Bl. 154, M. 281, D. 186, H. 207)

Um 1644 (Middleton 1646; Michel um 1641). 79:56 mm
(Abb. R. 533).

190 Der pissende Mann. Ein fetter nach rechts stehender Mann läßt Wasser. Er hat eine Kiepe auf dem Rücken, wo er auch seine Rechte hält, und eine große Tasche an seiner rechten Seite.

(W. 187, Bl. 153, M. 255, D. 187, H. 45)

Bez. RHL 1631 (sämtliche Verzeichnisse lesen 1630) 83:50 mm

I Mit rauhen Plattenrändern *(Abb. R. 523).*
II Mit geglätteten Rändern; nach Sträters Versteigerungs-Verzeichnis, im Gesicht und am Hals überarbeitet.

191 Die pissende Frau. Am Fuß eines Baumes verrichtet eine Frau ihre Notdurft. Sie kauert nach rechts und blickt scheu nach links zurück.

(W. 188, Bl. 156, M. 257, D. 188, H. 46)

Bez. RHL. 1631 81:63 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 525).*
II Mit dem Grabstichel in regelmäßigen parallelen Lagen am Hals und Gesicht, am rechten Bein, am Boden und am Baumstamm überarbeitet (Singer; Kat. Lanna II. 253).

192 Der Zeichner nach dem Modell. In Holland früher Pygmalion genannt (nach Yver). Er sitzt etwas rückwärts links und zeichnet eine nackte, rechts stehende Frau, die den Kopf nach links wendet und die wir vom Rücken sehen. Oben rechts eine Büste, in der Mitte eine Leinwand auf der Staffelei u.a.m. Nur die obere Hälfte des Bildes ist durchgeführt.

(W. 189, Bl. 157, M. 284, D. 189, H. 231)

Um 1648 Unvollendet 234:185 (unten 182) mm

I Die Staffelei weiß *(Abb. R. 534)*.
II Diese schattiert; mit Neuarbeiten im Hintergrund, usw.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Mit der kalten Nadel angelegt; der Hintergrund radiert, dann mit dem Stichel überarbeitet, wie Rovinski meint, gleich anfangs durch einen Schüler.

In dem I. Zustande (nur in der Wiener Hofbibliothek und dem Britischen Museum, ehemals bei Holford) bringen die Schlagschatten des Modells und der Büste auf der halbrunden Nische, die den Hintergrund bildet, eine vorzügliche Wirkung hervor. Die Staffelei ist noch weiß und der Pelz auf dem Arme des Modells fehlt. Über eine Bemerkung Rembrandts auf dem Abdruck des Britischen Museums siehe S. Haden 1895 S. 31.

Den II. Zustand, worin der Hintergrund gleichmäßig dunkel und die Büste stärker schattiert ist, schreibt Middleton der Schule Rembrandts zu. Von Bol, wie Seymour Haden S. 34 annimmt, könnte die Ausführung des Grundes nur in dem Fall sein, daß das Blatt spätestens 1639, in welchem Jahre Bol Rembrandts Werkstatt verließ, gefertigt worden wäre. Gegen eine solche Datierung aber spricht die Behandlungsweise. In dem Katalog der Ausstellung des Burlington Clubs, Nr. 62, war das Blatt freilich in das Jahr 1639 versetzt worden, wahrscheinlich wegen einer entfernten Verwandtschaft mit dem „Goldwäger" desselben Jahres. Gegenseitige Federskizze in Braun getuscht im Britischen Museum (Lippmann 110).

Das Modell nach der Radierung des Pygmalion von P. Feddes van Harlingen, † 1634 (Saxl in Mitteilungen für vervielf. Kunst 1910, 42, mit Abb.). Die Büste dieselbe, die auf B. 130 wiederkehrt (Valentiner 137, Anm.).

Von Singer S. 211 und 287 als Ganzes verworfen, nur die Skizze der unteren Hälfte möglicherweise echt. — Siehe Jan Veth in Onze Kunst 1910 Bd. 2, S. 137.

193 Männlicher Akt, sitzend. In Holland der Verlorene Sohn genannt. Er sitzt links vor einem Vorhang, die Hände im Schoß gefaltet, die Beine auseinander, auf erhöhter Stufe und blickt nach links herüber. Er hat langes Haar und nur ein Lendentuch um.

(W. 190, Bl. 158, M. 279, D. 190, H. 220)

Bez. Rembrandt f. 1646 164:97 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 537)*.
II Das Haar neben seiner rechten Backe nicht mehr sichtbar.

Die schöne Studie in Bister (ehemals in der Bibl. de l'Arsénal, jetzt in der Bibl. Nationale zu Paris), die Blanc beizog und Michel zu S. 324 abbildet (H. de Groot 589), bietet nur eine allgemeine Ähnlichkeit mit der Radierung. Siehe Valentiner S. 53 Anm.

194 **Zwei männliche Akte.** Nach Yver 't Rolwagentje. Der eine Knabe sitzt vorn links mit weit nach rechts gestrecktem rechten Bein am Boden. Der andere steht hinter ihm und legt die erhobene Rechte auf ein Kissen. Gleichsam im Hintergrund rechts, aber nicht zur Darstellung gehörig, eine am Boden kniende Frau, die mit einem kleinen Kind, das rechts im Laufstuhl ihr entgegeneilt, spielt. Diese Gruppe nur umrissen.

(W. 191, Bl. 159, M. 280, D. 191, H. 222)

Um 1646 196:126 mm

I Mit weißen Fehlstellen an der linken Hand, der rechten Schulter und der rechten Hüfte des sitzenden Knaben, sowie am linken Plattenrand. Auf dem Kissen zeigt die weiße Stelle nur zwei wagerechte, zarte Striche rechts.

II Die weiße Stelle auf dem Kissen zeigt etwa fünf zarte Striche rechts.

III Alle Fehlstellen überarbeitet *(Abb. R. 538)*.

IV Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Die Überarbeitung der Fehlstellen wird auf Rembrandt selbst zurückzuführen sein. Gegenseitige Studie zu dem stehenden Knaben, getuschte Federzeichnung in Folio, mit abweichender Haltung des auf dem Kissen ruhenden Armes, im Britischen Museum. — Eine Studie dazu in Kleinfolio, Tusche mit der Rohrfeder überzeichnet, in der Albertina 911. — Blanc gibt an, eine Bisterzeichnung zu demselben Knaben besessen zu haben. — Federzeichnung einer Wärterin mit Kind, ähnlich wie die Gruppe im Hintergrunde, in Stockholm (Krause II, IV, 12).

195 **Die badenden Männer.** Vier Männer an einem Waldteich. Einer links hockt am Boden und vor ihm steht ein zweiter bis zu den Knien im Wasser. Der dritte steht hinten in der Mitte noch im Wald, während der letzte am jenseitigen Ufer rechts im Wasser steht.

(W. 192, Bl. 117, M. 292, D. 192, H. 250)

Bez. Rembrandt f. 1651 (nicht 1631, wie Bartsch, Blanc und Rovinski lesen; die 3 wurde in eine 5 umgeändert) 110:137 mm

I Vor dem Ätzfleck rechts vor den hohen Bäumen *(Abb. R. 540)*.

II Mit demselben; der Versuch ihn auszupolieren hat einige der Laubstriche verschwinden lassen: retuschiert.

III Überarbeitete Neudrucke (Ätzfleck verschwunden) bei Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

In de Jonges Inv. Nr. 19 als „swemmertjens".

196 **Männlicher Akt, am Boden sitzend.** Er sitzt, nur mit Lendentuch bekleidet, am Boden rechts auf einem Kissen, stützt sich auf seine Linke und legt die Rechte auf das hochgezogene rechte Knie. Seinen Kopf sehen wir fast von hinten.

(W. 193, Bl. 160, M. 278, D. 193, H. 221)

Bez. Rembrandt f. 1646 97:169 mm

I Alte Abdrücke *(Abb. R. 542)*.

II Überarbeitete Neudrucke (Kaltnadel-Kreuzlagen im Schatten hinterm Rücken) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

197 **Die Frau beim Ofen.** Sie sitzt mit entblößtem Oberkörper nach rechts gewandt, läßt ihre Linke lässig herabfallen und greift mit der Rechten in einen Wäschekorb links vorn. Hinter ihr eine Nische und rechts ein Ofen mit verzierten Kacheln und großer Röhre.

(W. 194, Bl. 161, M. 299, D. 194, H. 296)

Bez. Rembrandt f. 1658 227:185 mm

I Wie die beiden folgenden vor dem Griff an der Ofenröhre. Der Rumpf nur leicht schattiert mit noch nicht fest umschriebener rechter Brust *(Abb. R. 543)*.
II Der Rumpf kräftig modelliert; der Schatten unter den Brüsten und von der rechten Brust bis zum Arm jetzt stark.
III Mit einer scharfen Mauerkante 15 mm vom linken Bildrand.
IV Mit dem Griff an der Ofenröhre.
V Der obere Teil des Unterrocks mit einer dichten, wagerechten Kreuzlage bedeckt.
VI Die Haube auf ihrem Kopf entfernt (Abb. R. 548, verkleinert).
VII Retuschiert: oberhalb ihrer linken Brust ein nach unten gerichteter hakenförmiger Strich.

Radiert, dann mit der kalten Nadel bearbeitet. Nach Coppier 1917 S. 73 fast ganz mit dem Grabstichel modelliert.
Dieses Blatt gehört zu denen, woran Rembrandt die meisten Veränderungen angebracht hat, teils um es druckfähiger zu machen, teils aber offenbar aus Freude an den Änderungen. Der I. Zustand (im Britischen Museum, in Amsterdam usw.) ist der einzige, der die Absichten des Künstlers treu wiedergibt. Im II. hat der Körper an Plastik gewonnen, aber das Spiel des Lichts bietet geringeren Reiz. Die weiteren Veränderungen tragen mehr oder weniger den Charakter der Willkür.
Von den nackten weiblichen Figuren dieser Spätzeit sagt Colvin S. 48, sie seien nicht nur nach glücklicher gewählten Modellen, sondern auch in unendlich vornehmerer Auffassung dargestellt als die der Jugendzeit.

198 **Nackte Frau auf einem Erdhügel sitzend.** Das dickbäuchige junge Weib sitzt nach rechts und wendet ihren Kopf nach vorn. Ihren linken Ellbogen hat sie oben hinten aufgelegt, wo man auch ein weißes Laken sieht: ihre Rechte ruht stützend neben ihr.

(W. 195, Bl. 162, M. 256, D. 195, H. 43)

Oben links bezeichnet RHL (Hind). Um 1631 (schon 1635 von W. Hollar kopiert). 176:160 mm

I Ihr linker Oberschenkel weiß; helles Reflexlicht unter ihrer rechten Brust *(Abb. R. 551 verkleinert)*.
II Alle Schatten auf der Körperhälfte nach links sehr regelmäßig mit dem Stichel übergangen. Der Rücken neben ihrem rechten Oberarm stark umrissen; deutliche senkrechte Kreuzlage auf der Stirn, über der Nase; u. a. m.
III Der linke Oberschenkel am Leib schattiert; das Reflexlicht schwer zugedeckt *(Abb. R. 552 verkleinert und 550)*.
IV Überarbeitet; grobe senkrechte Strichlage im Schatten auf beiden Brüsten; u. a. m. (Stuttgart).
Die Festsetzung der Zustände stößt bei diesem Blatt auf ganz besondere Schwierigkeiten. Massaloff (mündliche Mitteilung) und Hind kehren II und III um. Der IV. in Stuttgart scheint aber doch unumstößlich die Folge, wie oben angegeben, festzustellen. Das Glanzlicht auf der rechten Brust kann nicht hineingeschliffen worden sein und der Oberschenkel dann auf IV wieder so wie im II. erscheinen.

Es ist ein besonderes Verdienst Rovinskis, auf die Unterschiede zwischen den I. und II. Zuständen als erster hingewiesen zu haben, denn dadurch fällt ein interessantes Licht auf Rembrandts Verfahren bei seinen frühen Werken.
In dem I. Zustande sind die Licht- und Schattenflächen noch weit mehr zusammengehalten; daß es sich dabei aber nicht etwa um einen Probedruck gehandelt hat, beweist die Einheitlichkeit der Durchführung (Amsterdam, Wiener Hofbibl. und Albertina usw.). — Im II modellierte Rembrandt alle Lichtpartien, mit Ausnahme des linken Armes, nochmals durch, offenbar weil ihm die Flächen zu wenig gegliedert erschienen; dabei ging er aber zu weit, so daß die Arbeit ein trockenes Aussehen gewann. Durch diese Unsicherheit in der Beherrschung der Darstellungsmittel bekundet sich das Blatt als ein Jugendwerk. Die linke Brust wurde hängender gemacht, der rechte Unterschenkel mehr durchmodelliert, die Hautfalten am Rumpf wurden verlängert; das rechte Auge schielt hier, während es im I. geradeaus blickte.
Michel S. 102 geht in der Verurteilung dieses und ähnlicher gleichzeitiger Blätter zu weit, wenn er an ihnen die vollkommene Abwesenheit jeglichen Geschmacks hervorhebt. Um Studien handelte es sich dem Künstler hierbei, also um Richtigkeit, nicht um Grazie.

199 Nackte Frau auf einer Bank sitzend, mit dem Hut neben sich (Femme au bain). Sie sitzt nackt, bis unter die Knie gesehen, links und blickt nach rechts unten, wohin sie ihre Linke streckt. Ebenda liegt ein großer Männerhut auf einem Stuhl. Mit ihrer Rechten hält sie Wäsche, und sie hat Ringe am rechten Unterarm.

(W. 196, Bl. 163, M. 298, D. 196, H. 297)

Bez. Rembrandt f. 1658 158:126 mm

I Mit etwa 15 mm breiter Haube *(Abb. R. 554)*.
II Mit etwa 7 mm breiter Haube.

Radiert, dann mit der Nadel leicht überarbeitet.
Die Abdrücke des II. Zustandes meist auf japanischem Papier.
Meisterhaft in der Darstellung schmiegsamer Gliedmaßen und pulsierenden Lebens.

In de Jonges Inv. „Rembrandts concubin".

200 Nackte Frau im Freien, mit den Füßen im Wasser. Die dicke, nackte Frau, mit den Füßen im Wasser, sitzt auf Wäsche, und greift mit ihrer Linken nach weiterem Linnen links. Sie trägt eine Haube. Das grelle Licht fällt von rechts. Hinten dunkle Felswand (?) und Laub.

(W. 197, Bl. 164, M. 297, D. 197, H. 298)

Bez. Rembrandt f. 1658 162:106 mm

I Alte Drucke *(Abb. R. 556)*.
II Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Nach Valentiner S. 33 wahrscheinlich de Jonges „Vroutgen aen de putt". Nach Singer S. 212 und 287 zweifelhaft.

201 Diana im Bade (von Bartsch fälschlich als Venus bezeichnet). Vor einem großen Baum sitzt sie, nach rechts gewandt, auf ihrem Hemd, mit den Füßen im Wasser, und greift mit beiden Händen nach dem Köcher (?), der dort liegt. Sie wendet den Kopf, um uns anzublicken.

(W. 198, Bl. 165, M. 258, D. 198, H. 42)

Bez. RHL f. Um 1631 178 : 160 mm

Rovinskis II (mit nachgestochenen Umrissen) erscheint zweifelhaft. — *(Abb. R. 557).*

Gleich großes, gleichseitiges Gemälde bei E. Warneck in Paris, aus der Sammlung Hulot (Bode im Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. XIII, 216); eher Schülerarbeit nach der Radierung als Vorlage dafür (Hind). — Gegenseitige Kreidezeichnung, leicht in Braun getuscht, ehemals in den Sammlungen Verstolk, Leembruggen und Malcolm, jetzt im Britischen Museum, zeigt Spuren der Pausung (Hind). — Gegenseitige Radierung allein des Kopfes, von Lievens (Rovinski, Les élèves de Rembrandt, Nr. 83).
Vortreffliche Charakteristik bei Blanc. — Michel (S. 102) dagegen kann wiederum die Gewöhnlichkeit des Modells nicht verwinden. — Nach Coppier 1917 S. 31 von Dou unter Mitwirkung von Rembrandt im Fleisch, dem Linnenzeug und den Reflexen im Wasser; das Samtkleid von Vliet, der Grund von Lievens.

202 Die Frau mit dem Pfeil. Vom Rücken gesehen, die Beine nach rechts, sitzt sie auf ihrem Hemd auf einer Lagerstatt, läßt ihre Linke herabfallen und greift mit der erhobenen Rechten an einen Vorhangsspalt, der wie ein Pfeil aussieht. Sie trägt eine weiße Haube.

(W. 199, Bl. 166, M. 302, D. 199, H. 303)

Bez. Rembrandt f. 1661 205 : 124 mm

I Vor der Kreuzlage auf der Backe.
II Mit dieser Kreuzlage; eine dreieckige Stelle im Fußboden 45 mm von links, 10 mm überm unteren Rand weiß.
III Diese Stelle mit Strichen bedeckt; die Bezeichnung verstärkt *(Abb. R. 560).*

Wesentlich mit der kalten Nadel und dem Stichel gearbeitet.
Der I. Zustand nicht recht gelungen, nach Middleton nur Probedruck. — Die späteren Abdrücke, worin der Rücken kräftig überarbeitet ist, mit viel Ton gedruckt.
Swarzenski im Katalog der Rembrandt-Ausstellung im Städelschen Institut, Frankfurt a. M. 1906, Nr. 94 sagt, es handle sich nicht um einen Pfeil, sondern um einen Spalt im Bettvorhang. — J. Six im Bredius-Album 1915 meint, es sei das „Vroutgen met een pappotgen by haer hebbende", die Titus 1665 als kürzlich gemacht anführte (während Six das Blatt 1911 in Onze Kunst mit weit geringerem Recht dem viel früher entstandenen Pygmalion B. 192 gleichgesetzt hatte).
C. J. Holmes im Burl. Mag. 18 (1910) S. 118 brachte das Blatt mit dem vermeintlichen Aufenthalt Rembrandts in England 1661/62 in Verbindung.

203 Antiope und Jupiter, groß. Antiope, die Arme über dem Kopf, liegt schlafend auf einem Bett mit dem Haupt links. Jupiter, den wir nur zur Hälfte sehen, kommt von rechts hinten heran und deckt ihren Leib auf. Oben links der Bettvorhang.

(W. 200, Bl. 167, M. 301, D. 200, H. 302)

Bez. Rembrandt f. 1659 140:205 mm

I Ohne Inschrift *(Abb. R. 564)*.
II Überarbeitet; mit dreizeiliger Inschrift rechts oben.

Radiert, dann mit der kalten Nadel und dem Grabstichel überarbeitet.
Die frühen Abdrücke, meist auf japanischem Papier, mit viel Grat.
Der II. Zustand (Wiener Hofbibl.) nicht mehr von Rembrandt.
Middleton macht darauf aufmerksam, daß hier die Erinnerung an eine ähnliche Radierung Annibale Carraccis von 1592 (B. 17) vorliege. Eugène Müntz dagegen leitet (Gazette des Beaux-Arts 1892 I S. 196 ff.) die Komposition von Correggios Gemälde im Louvre ab, das Jabach zwischen 1649 und 1653 aus der Sammlung Karl I. gekauft hatte; C. Hofstede de Groot (Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. XV, 179) bemerkt dazu, daß die Lage des rechten Armes der Antiope verändert und Amor fortgelassen worden sei. Tatsächlich ist die Übereinstimmung mit dem Gemälde schlagend; der Körper der Antiope, der natürlich von der Gegenseite erscheint, stimmt fast genau überein; nur der Kopf, der hier eine ganz andere Richtung hat, ist der Radierung Carraccis entnommen. Auch Jupiter zeigt in seiner Gestaltung Anlehnung an diese Radierung.

204 Jupiter und Antiope, klein. Sie liegt im Bett mit dem Kopf nach rechts, ihren linken Arm über dem Bettrand ausgestreckt, und schläft auf ihrer linken Seite. Dahinter Jupiter nur als Halbfigur zu sehen. Er scheint sich mit seiner Rechten aufzustützen und schlägt mit der Linken den Bettvorhang zurück.

(W. 201, Bl. 168, M. 259, D. 201, H. 44)

Bez. RHL Um 1631 87:112 mm

I Die Bettdecke reicht nur bis über die Füße *(Abb. R. 564)*.
II Sie reicht bis fast an die Kniee: an ihrem rechten Oberschenkel, gerade beim Knie, eine nach links unten geneigte Lage.
III Die Decke reicht über die Kniee hinaus.

Das Fehlen des Monogramms auf dem einzigen Abdruck des I. Zustandes (in Paris) ist auf mangelhaften Druck zurückzuführen.
Hätte die Decke, wie Rovinski annimmt, zuerst höher hinaufgereicht und wäre dann gekürzt und später wieder verlängert worden, so hätte die Änderung zu große Schwierigkeiten (durch Ausschleifen) bereitet, wofür ein Grund nicht abzusehen ist.
Nach Coppier 1917 S. 76 gestochen. — Bei de Jonges als Venus und Satyr (De Groot, Urk. 346).
Nach M. Schmid (Kunstchronik 1897, 133) höchstens die weibliche Gestalt von Rembrandt, das übrige späterer Zusatz.

205 **Liegende nackte Frau** (La négresse couchée). Sie liegt in Rückenansicht, auf einem hellen Laken im Bett mit dem Kopf nach rechts. Unter dem Laken steckt ihr rechter Fuß hervor. Der Hintergrund ist ganz tiefdunkel.

(W. 202, Bl. 169, M. 300, D. 202, H. 299)

Bez. Rembrandt f. 1658 81 : 160 mm

I Vor der Überarbeitung (nur in Paris).
II Mit Kreuzlagen auf dem oberen Teil des Lakens *(Abb. R. 567)*.
III Überarbeitet. Einige Fehlstellen rechts im Oberrande, z. B. 22 mm vom rechten Bildrand, mit nach links geneigten Strichen zugedeckt.
IV Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Radiert, dann mit dem Stichel überarbeitet. Die Platte scheint verätzt, dann mit dem Polierstahl übergangen worden zu sein. Im I. Zustande ist das Laken beim Kopf noch wesentlich hell. Im II. ist der Körper mit dem Grabstichel sehr sorgfältig durchmodelliert. Im III., der wahrscheinlich nicht mehr auf Rembrandt zurückzuführen ist, wirkt der Körper wieder fleckig. Vielleicht die „nackte Kleopatra" des Inv. von de Jonge Nr. 21 (die Valentiner S. 33 mit B. 202 gleichsetzt).
Nach M. Schmid (s. B. 204) höchstens Schülerarbeit.

LANDSCHAFTEN

206 **Kleine Dünenlandschaft** (Le paysage à la vache, oder: Les ruines [?] au bord de la mer). Im Mittelgrund hinten eine Ortschaft; links davon zwei Schiffe auf dem Wasser. Auf der Erhöhung vorn links ein Rind, ein Kiepenträger und ein sitzender Mensch. Ganz vorn, etwas links von der Mitte und dieser zuschreitend, noch ein Mensch.

(W 203, Bl. 309, M. rej. 10, D. 203, H. † 323)

Wegen der angeblichen Bezeichnung siehe unten 61 : 117 mm

I Ohne die vielen wagerechten Striche in der Luft *(Abb. R. 569)*.
II Mit der Luft. Der Mann neben der Kuh trägt einen Korb auf dem Rücken (Claussin Suppl.).

Nicht von Rembrandt; auch von Middleton verworfen.

Vosmaer schien es, als sei auf dem Abdruck des I. Zustandes in Amsterdam (nur dort vorhanden) die Bezeichnung RHL f. 1634 mit der Feder hinzugefügt; das ist auch der Fall. Weiter ist aber das Monogramm RHL dort nochmals handschriftlich hinzugefügt.
Der II. Zustand, in Amsterdam und im Britischen Museum, trägt überhaupt keine Bezeichnung und ist ziemlich überarbeitet, auch im Vordergrunde links und rechts.
Middleton denkt bei diesem Blatte an Koninck. Dutuit, Michel (S. 316) und Rovinski halten an Rembrandt fest.

Six 1909 glaubt darin die zur spanischen Zeit abgebrannte Kirche von Muidenberg zu erkennen.

207 **Der Waldsee** (Le grand arbre à côté de la maison). Vorn links sieht man ein Haus und in dessen offener Tür eine Gestalt; neben dem Haus ein hoher Baum. Rechts hiervon liegt der rückwärts von Wald umsäumte See.

(W. 204, Bl. 310, M. 303, D. 204, H. 175)

Um 1640 (Middleton) 38 : 81 mm

(Abb. R. 571)

Blanc glaubte unten in der Mitte ein „R“ zu lesen.
Nicht ganz sicher, da gleichförmig und undurchsichtig in der Mache; übrigens mit B. 57 (Ruhe auf der Flucht) zu vergleichen. — Nach Coppier 1917 S. 51 nicht Rembrandt.

208 Die Brücke (Le pont de Six). Der Weg über sie führt von vorn links nach hinten rechts. Vor ihrer linken Brüstung zwei Bäume, an ihre rechte Brüstung lehnen sich zwei Männer. Vorn rechts ein großer Segelkahn; u. a. m.

(W. 205, Bl. 311, M. 313, D. 205, H. 209)

Bez. Rembrandt f. 1645 131 : 225 mm

I Die Hüte der beiden Gestalten weiß *(Abb. R. 572)*.
II Der Hut der vorderen Gestalt mit Strichlagen bedeckt.
III Die Hüte beider mit Strichlagen bedeckt.
Bei Basan usw. nur eine täuschende Kopie, was Rovinski entgangen ist, der daher fälschlich einen nicht bestehenden IV. aufzählt.

Rembrandt soll, — nach Gersaint, — diese Radierung infolge einer Wette auf dem Landgute bei Hillegom, der Besitzung seines Freundes Six, während der Zeit ausgeführt haben, die ein Diener brauchte, um Senf, der bei Tisch fehlte, aus dem benachbarten Dorfe zu holen. Nach Vosmaer (S 539) stellt der Hintergrund Hillegom dar. — Hind hörte von Six, daß die Mutter von Rembrandts Freund die später Elsbroek genannte Besitzung in der Nähe von Hillegom schon 1642 gekauft hatte, die ihr Sohn erst 1651 erwarb, so daß die Anekdote wahr sein kann (danach Six in Oud-Holland 1909, 95 zu berichtigen).
Bei de Jonge „De Overtoom" genannt.
Nach Fritz Lugt, Wandelingen, Amsterdam 1915 (Abb. 71), eine Zeichnung dazu bei Löser (H. 1142).

209 Der Omval (eine Krümmung der Amstel, s. S. Haden 1895, 40). Vorn links Weidendickicht (mit einem Liebespaar darin). An ihm vorbei blickt man über einen Fluß auf eine Ortschaft, mit Schiffen davor, und zwei Windmühlen. Im Wasser rechts ein mit sechs Leuten besetztes, bedecktes Ruderboot und am diesseitigen Ufer ein vom Rücken gesehener Mann, nahe einem Pfosten.

(W. 206, Bl. 312, M. 311, D. 206, H. 210)

Bez. Rembrandt 1645 185 : 225 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 574)*.
II Mit einer Verstärkung der linken Seite des Baumstammes und horizontale Strichelchen sowie zwei Stichelglitscher zwischen den obersten Ästen (Berlin).
III Moderne Überarbeitung: statt des Liebespaares ein seifenblasender Junge und eine Spielkarte; über den Mühlen rechts eine Milchmagd usw.
Rovinski I (bei Artaria) beruht auf betrügerischen Änderungen, wie M. Schmid, Kunstchronik 1897, Nr. 129 nachwies.

Einiges, namentlich am Baume, ist mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt.
Michel (S. 319) meint, das Liebespaar rühre von einer früheren, auf dieser Platte begonnenen Komposition her. Nach Hind jedoch wäre derartiges Nebenspiel anzubringen keineswegs gegen Rembrandts Gewohnheit.
Federzeichnung in Chatworth H. 841 (Lugt, Abb. 53).

210 **Ansicht von Amsterdam.** Über ein Wasserbecken und kanaldurchzogenes Gelände blickt man auf die hinten liegende Stadt mit ihren drei hohen Kirchtürmen links. In der Mitte ein großer Speicher und gleich rechts davon eine große Windmühle. Drei weitere Windmühlen rechts; u. a. m.

(W. 207, Bl. 313, M. 304, D. 207, H. 176)

Um 1640 (oder früher) 113:151 mm

(Abb. R. 576)

I Mit einem nach links laufenden Hasen im weißen Feld unter dem breiten Turme rechts von der großen Windmühle und einer zweiten Linie am Oberrand dieses Turms (Sammlung G. Mayer, London).
II Beides entfernt (Hind).
Es gibt verschiedene trügerische Kopien (Hind).

In den frühesten Abdrücken Kaltnadelarbeit bemerklich.
Scheint vom Ufer des Y, nordwestlich von der Stadt, aufgenommen zu sein (siehe Six 1909).

211 **Die Landschaft mit dem Jäger** (Le chasseur; Jagertje [Yver]). Vor Gebirge im Hintergrund liegt eine Ortschaft, deren große Kirche einen spitzen Turm hat. Auf dem Weg in der Mitte gegen vorn kommt uns ein Mann mit zwei Hunden entgegen, eine lange Stange über der linken Schulter. Am Rande links zwei kleine Figuren, von denen die eine sitzt; am Rande rechts zwei Bäume.

(W. 208, Bl. 314, M. 329, D. 208, H. 265)

Um 1653 (nach Holmes Nr. 265 vielleicht 1651) 129:160 mm

I Vor der Änderung *(Abb. R. 577).*
II Die Hütte und der Heuschober links am Rande hinter den kleinen Figuren entfernt.

Der Vordergrund mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt.
Das Landschaftsmotiv soll, nach Seymour Haden, dem Tizian oder Campagnola entnommen sein!

212 **Die Landschaft mit den drei Bäumen.** Herrliche, weite Fernsicht links mit einem Mann am Wasser vorn. Rechts ist das Gelände erhöht, und wo die Erhöhung beginnt, stehen drei große Bäume in Reih und Glied. Ein starkes Sonnenlicht scheint von rechts herüber: links aber tobt noch Sturm und der Regenfall schneidet über die linke Ecke der Platte oben. Vorn rechts ein Liebespaar im Dickicht.

(W. 209, Bl. 315, M. 309, D. 209, H. 205)

Bez. Rembrandt f. 1643 210:279 mm

(Abb. R. 581)

Die kühnen Parallellinien links mit der Nadel ausgeführt, ebenso der Himmel oben in der Mitte. Die geballten Wolken innerhalb der radierten Umrisse wesentlich mit dem Stichel hergestellt. Die Ferne links und der Durchblick zwischen den Bäumen auf die Hütte mit dem Stichel fein abgetönt. Nach Rovinski hat Rembrandt bei diesem Blatt links Schwefelstaub angewandt, um den weißen Grund abzutönen.

Michel (S. 318) erblickt, wohl mit Recht, in den Wolken Spuren einer früheren, nicht völlig getilgten Komposition: Köpfe und einzelne Gliedmaßen.
Die großartigste Landschaft Rembrandts, an Durchführung zu seinen vollkommensten Werken gehörend. Das Leben der Natur ist mit einer Kraft der Phantasie erfaßt, die die Naturmächte fast zu persönlich begabten Wesen stempelt (Six, Onze Kunst 1918).

213 Die Landschaft mit dem Milchmann (L'homme au lait; Het Melksboertje [Yver]). Links ein Bauernhaus, an das rechts eine dichte Baumpartie stößt: zu dieser führt ein Kanal neben der nach rechts hinten leitenden Landstraße. Auf einer Düne rechts vorn trägt ein Milchmann zwei Kannen und wird von seinem springenden Hund begleitet.

(W. 210, Bl. 316, M. 320, D. 210, H. 242)

Um 1650 65 : 173 mm

I Vor den nur umrissenen Bergen links *(Abb. R. 582)*.
II Mit diesen Bergen. Die sie andeutenden Striche steigen von der Mitte des rückwärtigen Daches auf.

Vielfach mit der kalten Nadel überarbeitet. Das Blatt muß nach den schönen Abdrücken des I. Zustandes, z. B. im Britischen Museum und in Berlin (aus der Samml. Buccleugh), beurteilt werden.
Es ist fraglich, ob der Zusatz im II. Zustand von Rembrandt herrührt.
Wohl eine Ansicht von Diamardijk aus (Lugt, Abb. 85). Siehe Six 1909.

214 Die beiden Hütten mit spitzem Giebel. Sie stehen rechts vom Wege, der auf der linken Seite der Platte schnurstracks nach hinten führt. Links vom Wege ein Zaun und jenseits das Wasser. Rechts sieht man das Dorf mit zwei hohen Bäumen und einen zweiten, nach rechts zurückführenden Weg.

(W. 211, Bl. 317, M. rej. 2, D. 211, H. † 324*)

(Abb. R. 584) 56 : 175 mm

Nicht von Rembrandt.
Der einzige nicht mit Tusch übergangene Abdruck im Amsterdamer Kabinett; dort auch noch zwei getuschte. Ebensolche ehemals in den Sammlungen Holford und Webster; letzterer 1889 für 9500 (!) Francs nach Amerika verkauft.
Bartsch gibt an, die getuschten seien in früherer Zeit gewöhnlich als Zeichnungen verkauft worden. Die übereinstimmende Zeichnung im Britischen Museum, in Tusch und Feder und dann leicht gefärbt, dürfte eher nach der Radierung gefertigt worden sein, als eine Vorlage für dieselbe gebildet haben. Blanc freilich schreibt sie Rembrandt zu und meint, die Radierung sei von einem seiner Schüler gefertigt worden, die Abdrücke dieser Radierung aber habe Rembrandt dann mit Tusch übergangen, um ihnen das Aussehen von Originalzeichnungen zu verleihen. Middleton, Michel, Singer (S. 217 und 288) und Hind, schreiben Zeichnung wie Radierung Jak. Koninck zu. Die Radierung auch von De Vries verworfen.
Nach Lugt sieht man dieselben Häuser auf dem Bollwerk De Rose, Zeichnung Rembrandts in Pest, H. de Groot 1392, von der Seite (Abb. 38).

215 Die Landschaft mit der Kutsche. Die nach links vorn fahrende große, zweispännige Kutsche ist im Begriff, an einem Wirtshaus zu halten, an dessen Tür zwei Leute stehen. In der Mitte Blick auf ferne Stadt mit Kirchtürmen und Windmühle; vorn rechts die nahe Ortschaft.

(W. 212, Bl. —, M. rej. 1, D. 212, H. † 325)

(Abb. R. 585) 63 : 178 mm

Nicht von Rembrandt.

Nur im Umriß radiert und dann in der mannigfaltigsten Weise in Tusch und mit weißer Höhung überarbeitet, was nach Middleton zum Teil erst im XVIII. Jahrhundert geschah. Blanc ist geneigt, einige dieser Abdrücke als von Rembrandt selbst in solcher Weise übergangen anzusehen.
Auch von De Vries (S. 304), Michel und Singer S. 218 verworfen. Middleton hält Koninck für den Verfertiger des Blattes.

216 Die Terrasse. Ein dunkler Vordergrund beginnt links ganz vorn und streckt sich rechts tiefer in die Landschaft hinein. Jenseits ein heller Streifen mit einem Haus ganz links vorn und steilen Bergen dahinter, sowie weite Fernsicht in der Mitte und rechts.

(W. 213, Bl. —, M. rej. 3, D. 213, H. † 326*)

(Abb. R. 586) 162 : 187 mm

Nicht von Rembrandt.

Nur in Paris, mit Bister (Hind); Middleton und Dutuit gaben an, kein Exemplar zu kennen. Auch von Michel und Singer S. 217 verworfen. Erinnert an Ph. Koninck. Nach Goldschmidt von H. Segers.

217 Die drei Hütten. Möglicherweise dieselben Hütten wie auf Nr. 214, doch sehen wir sie viel näher und mehr von links. Vor der mittleren stehen mehrere Menschen. Hinter den Häusern dichtes Laub und ganz vorn rechts am Weg ein einzelner Baum.

(W. 214, Bl. 318, M. 325, D. 214, H. 246)

Bez. Rembrandt f. 1650 162 : 200 mm

I Mit weißen Stellen am Boden zwischen der vorderen Hütte und dem Baum (Colvin) *(Abb. R. 587)*.
II Diese Stellen gedeckt. Die nach links geneigten Kreuzlagenstriche auf dem Dach der dritten Hütte erstrecken sich jetzt bis vorn an die Giebelkante.
III Die Stirnseite der ersten Hütte zeigt eine nach links geneigte Kreuzlage.
Bartsch kannte II nicht. Blanc beschreibt nach Wilson einen allerersten Zustand (angeblich in Cambridge, mit ganz wenig Laub auf dem vorderen Baum), der jedoch nicht wieder aufgefunden worden ist.

Mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt. Der I. Zustand, mit sehr kräftigen Schatten, ist entgegen Rovinski als vollendet anzusehen. Im II. auch der Vordergrund rechts und vor der ersten Hütte mit dem Grabstichel überarbeitet.

Nach Singer S. 86 zweifelhaft und wohl von J. Koninck wie Nr. 214.

218 Die Landschaft mit dem viereckigen Turm. Vorn links ein strohbedecktes Haus mit Wasser und Staket davor. Das Gelände steigt nach rechts. Ganz in der Mitte erhebt sich ein starker, viereckiger Turm, zu dem eine Treppe von rechts führt. Hinten Wald; u. a. m.

(W. 215, Bl. 319, M. 321, D. 215, H. 245)

Bez. Rembrandt f. 1650 88 : 156 mm

I Auf die Mauer rechts vom Turme wirft dieser einen nach rechts abfallenden Schatten. Der Unterteil der rechten Wand des Turmes von einem weißen Busch verdeckt *(Abb. R. 590)*.

II Diese Seite des Turms bis zur Höhe der hintersten Hütte nach unten zu verlängert, indem der linke Teil des weißen Busches durch senkrechte Striche gedeckt wurde.

III Die Baumwipfel am Rand rechts mit nach rechts geneigten Kaltnadelstrichen ganz bedeckt.

IV Durch die Bezeichnung geht ein Glitscherstrich.

Bartsch kennt nur I (= I und II) und II (= III und IV). Rovinski stellt III und IV um in der irrigen Annahme, daß der Glitscher ausgeschliffen wurde. Doch zeigt er sich noch auf ausgedruckten Drucken; ganz ausgedruckte zählt Rovinski als V. auf in der unerwiesenen Annahme, daß sie absichtlich abpoliert worden sind.

Zum großen Teil mit der kalten Nadel übergangen. — Nach Six 1909 nicht Ransdorp.

219 Die Landschaft mit dem Zeichner. Er sitzt am Boden ganz vorn rechts und zeichnet das Bauernhaus, das strohbedeckt, mit hohem Dach rechts, vor ihm steht. Rechts ein spärlichbelaubter Baum und jenseits diesem eine Fernsicht.

(W. 216, Bl. 320, M. 315, D. 216, H. 213)

Um 1645 129 : 210 mm

(Abb. R. 595).

220 Die Landschaft mit der Hirtenfamilie (Le berger et sa famille; Herdertje: [Yver]). Italienische Landschaft mit Bergortschaft hinten. Vorn steht ein Hirt mit erhobenem linken Bein nach rechts. Neben ihm sitzt eine Frau mit Säugling auf dem Schoß: links von ihr eine Ziegenherde, rechts Wasser.

(W. 217, Bl. 321, M. 310, D. 217, H. 206)

Bez. Rembrandt f. 1644 95 : 68 mm

(Abb. R. 596)

Der Grund stets unrein, weil vorher etwas anderes auf der Platte radiert und dann abgeschliffen worden war.

221 Der Kanal mit der Uferstraße (Le canal). Die Straße erstreckt sich von der vorderen Ecke rechts gerade nach hinten. Der kleine Kanal neben ihr läuft an hohen Bäumen vorbei, die ein großes Bauernhaus umstehen: links davon kleinere Häuser. Der rechte Plattenrand halbiert einen Baum.

(W. 218, Bl. 322, M. 327, D. 218, H. 264)

Um 1652 79 : 212 mm

Rovinski macht aus den abgenützten Abzügen einen II. Zustand, in der unerwiesenen Annahme, daß sie künstlich abpoliert sind.

Kaltnadelarbeit (und Grabstichel?). — *(Abb. R. 597)*.

222 Der Waldsaum (Le bouquet de bois, in England The Vista genannt). Vorn links am Plattenrand hohe, schwachbelaubte Bäume; weiter rückwärts der dichte Wald mit einer Hütte davor; rechts ganz flacher Boden und am Horizont die Linie eines Bergrückens.

(W. 219, Bl. 323, M. 328, D. 219, H. 263)

Bez. Rembrandt f. 1652 124 : 212 mm

I Von der größeren (155 : 210 mm) Platte. Vor der Bezeichnung. Unvollendet (Abb. R. 599).
II Die Platte verkleinert. Mit der Bezeichnung; vollendet *(Abb. R. 600)*.
Nach Gersaint und anderen befände sich ein Zwischenzustand (weitergearbeitet, aber vor der Bezeichnung) in Amsterdam und Oxford, den Rovinski und Hind nicht haben finden können.

Durchaus mit der kalten Nadel ausgeführt. Der I. Zustand ist nur ein Probedruck von der angelegten und nur in einem kleinen Teil der Mitte durchgeführten Platte.
Zeichnung dazu in Berlin; Gemälde bei Sir Will. C. van Horne in Montreal (Lugt, Abb. der Zeichnung, Abb. 75).

223 Die Landschaft mit dem Turm. In der Mitte des Blattes dichtes Gehölz mit einem Brückentor rechts vom Landweg und dem großen Bauernhaus weiter rechts. Weiter rechts und rückwärts sieht man die Dächer höherer Häuser mit einem stumpfen, viereckigen Turm.

(W. 220, Bl. 324, M. 317, D. 220, H. 244)

Um 1650 124 : 320 mm

I Der Turm hat, wie auch im II., eine Spitze *(Abb. R. 602,* verkleinert*)*.
II Verschiedene Stellen, z. B. eine am Himmel, 25 mm vom oberen und 40 mm vom linken Plattenrand, sind fast weiß geschliffen.
III Der Turm endigt in eine Plattform (Abb. R. 604).
IV Der Zwischenraum zwischen dem Brückentor rechts von der Straße und seinen Stützen mit nach links abfallenden, neuen Kreuzschraffierungen bedeckt.
Bartsch unterschied weder II von I, noch IV von III.

Die Änderung im III. Zustande ist durch Wegschleifen erzielt. — Im IV. hat die Baumgruppe links durch feine Überarbeitung an Durchsichtigkeit verloren; nach Middleton ist dieser Zustand möglicherweise nicht mehr auf Rembrandt zurückzuführen.
Nach Vosmaer ist hier das Dorf Loenen dargestellt, was Six 1909 leugnet.

224 Der Heuschober und die Schafherde (bei Bartsch: La grange à foin). Im Mittelgrund ein dichtes Gehölz, in dem man rechts eine sehr große, runde Strohfeime gewahrt. Der Boden steigt ein wenig nach rechts. Auf dem Landwege vorn links eine große Schafherde, die auf uns zuzulaufen scheint.

(W. 221, Bl. 325, M. 319, D. 221, H. 241)

Bez. Rembrandt f. 1650 (nicht 1636, wie Bartsch, Blanc, Dutuit, Rovinski und jetzt wieder Coppier 1917 S. 42 lesen) 83 : 173 mm

I Vor der Ferne hinter den drei kleinen Figuren links *(Abb. R. 606)*.
II Mit dieser durch lange wagerechte, mit Kreuzlagen versehene, Striche angedeutete Ferne.
Ein Zwischenzustand (mit Ferne, vor der Bezeichnung), den Bartsch und andererseits Wilson, Blanc und Dutuit beschreiben, scheint nicht vorhanden zu sein (Bartsch beschrieb den I. irrigerweise als unbezeichnet).

Mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt.
Der II. Zustand, worin die große Baumgruppe, die Ferne rechts, der ganze Mittelgrund mit dem Grabstichel überarbeitet sind und dadurch an Lichtfülle verloren haben und wo auch ein paar Zweige links an der großen Baumgruppe hinzugefügt sind, wohl nicht mehr von Rembrandt.
Vom Fuß des Deichs von Diamardijk aus gesehen (Lugt, Abb. 86).

225 **Die Hütte und der Heuschober.** Vorn in der Mitte ein kleines Bauernhaus mit einem Schober links, der nur aus rundem Strohdach auf vier Pfählen besteht. Links Fernblick auf einen Ort am Horizont, rechts auf einen viel näherliegenden, im Busch befindlichen.

(W. 222, Bl. 327, M. 306, D. 222, H. 177)

Bez. Rembrandt f. 1641 129 : 320 mm

I Von der großen (142 : 321 mm) Platte (Artaria, und Verst. Amsler & Ruthardt, Berlin 17. X. 1905, Nr. 1135).
II Die Platte oben verkleinert (vielleicht um ein Gegenstück von B. 226 zu erhalten?) *(Abb. R. 609)*.

In den ersten Abdrücken Grat an einigen Stellen des Vordergrundes (siehe Six 1909).

226 **Die Hütte bei dem großen Baum.** Jenseits eines Kanals steht links die Hütte im Schatten eines großen Baumes: vor ihrer offenen Tür sieht man zwei Kinder und über dem Dach den Flügel einer Windmühle. Rechts Fernblick auf einen Ort mit Kirche und Windmühle am Horizont.

(W. 223, Bl. 326, M. 307, D. 223, H. 178)

Bez. Rembrandt f. 1641 126 : 320 mm

(Abb. R. 610)

Gegenstück zum vorigen Blatt; vielleicht dessen Fortsetzung nach links.

227 **Der Obelisk.** Er steht ganz rechts und ragt über die Bildgrenze hinaus. Hinter ihm ein Schuppen und im Mittelgrund ein größeres Bauernhaus mit der Giebelfront nach vorn. Die oberen Ecken der Darstellung sind abgerundet.

(W. 224, Bl. 328, M. 324, D. 224, H. 243)

Um 1650 83 : 162 mm

I Das Dach der äußersten Hütte rechts weiß *(Abb. R. 611)*.
II Es ist links mit nach rechts geneigten Strichen bedeckt; ebenso die Einfriedigung darunter.

Die Abdrücke des I. Zustandes mit viel Grat im Vorder- und Mittelgrunde. — Der II. Zustand, worin auch die rechte Seite des Obelisken, das Laubwerk und das Wasser im Vordergrunde mit dem Stichel übergangen sind, rührt wohl nicht mehr von Rembrandt her.
Nach Six 1909 wahrscheinlich am Sloterweg bei Amsterdam.

228 Die Hütten am Kanal (La barque à la voile). Winterlandschaft mit Häusern vorn links. Auf das zweite schreitet eine Frau, gefolgt von einem Hunde, zu. Rechts segelt ein Mann in einem Kahn nach rechts. Hinten eine Ortschaft mit spitzem Kirchturm ziemlich in der Mitte.

(W. 225, Bl. 329, M. 314, D. 225, H. 212)

Um 1645 140:216 mm

(Abb. R. 613)

I Alte Abdrücke.
II In neuerer Zeit roh am Kirchturm, auf dem Dach usw. überarbeitet (Middleton, Hind).

Meist schwach im Druck.

229 Die Baumgruppe am Wege. Ein breiter, schlechter Weg erstreckt sich von vorn geradeaus nach hinten, wo er eine Wendung nach links nimmt und nach Hügeln am Horizont führt. Vorn rechts vom Weg eine Baumgruppe.

(W. 226, Bl. —, M. rej. 15, D. 226, H. † 327 *)

(Abb. R. 614) 75:205 mm

Nicht von Rembrandt.

Nach de Vries (S. 303) von P. de With und (links oben) mit dessen Namen bezeichnet. — In Paris und (teilweise getuscht) in Amsterdam.

230 Der Baumgarten bei der Scheune (von Bartsch Paysage aux deux allées genannt). Vorn Rasen, dahinter ein Obstgarten mit einer strohbedeckten Hütte ganz links. Rechts läuft ein Fußweg, der im Mittelgrund eine Wendung nach links nimmt: dort auch ein Mann.

(W. 227, Bl. 330, M. 316, D. 227, H. † 328)

Nach Middleton von 1648 91:160 mm

I Von der größeren (91 : 205 mm) Platte; die Scheune ist ganz zu sehen *(Abb. R. 615)*.
II Die Platte links und rechts beschnitten.

Nicht von Rembrandt.

Auch von Michel und Singer S. 219 verworfen. Nach de Vries (S. 300) von J. Koninck; doch eher von P. de With, dessen Bezeichnung P D W unten rechts vorhanden zu sein scheint.

231 Der Kahn unter den Bäumen (L'abreuvoir; von Blanc mit Unrecht in La grotte [!] et le ruisseau abgeändert; Middleton, S. Haden 1895 S. 33 und 40 und Hind sehen ein Boothaus darin). Jenseits des dunklen Wassers stehen links Bäume und hinten rechts ein Bootshaus (oder eine Grotte?), in dessen dunkle Öffnung sich ein Kahn hineinschiebt. An einem Baumstumpf vorn rechts befindet sich ein Brett, das die Bezeichnung trägt. (W. 228, Bl. 331, M. 312, D. 228, H. 211)

Bez. Rembrandt f. 1645 129:133 mm

I Vor der Überarbeitung. Der Schatten über dem Boot weist einfache Kreuzlage auf *(Abb. R. 617)*.
II Der Schatten über dem Boot überarbeitet.
III Der Schatten (und anderes) mittels des Polierstahls stark aufgehellt.
IV Neue senkrechte Striche im Schatten (Hind = Colvin 1899, 211 c).
Bartsch und Dutuit faßten die beiden ersten zusammen.

Es handelt sich bei III nicht, wie Middleton annimmt, einfach um eine Abnutzung der Platte, sondern, wie auch Michel (S. 319, Anm. 2) meint, um eine wirkliche Aufarbeitung, die auch das Wasser berührte. Die Aufhellung des Hintergrundes wird nicht von selbst entstanden, sondern absichtlich herbeigeführt worden sein.

232 Die Hütte hinter dem Plankenzaun. Jenseits eines Gewässers (das sich links bis in die Ferne streckt) erhebt sich nach rechts ein weißer Plankenzaun. Er umschließt eine kleine, von zwei Bäumen beschattete Hütte. Rechts ein Leiterwagen auf dem Feld.

(W. 229, Bl. 332, M. 308, D. 229, H. 203)

Bez. Rembrandt f. 1642 (Nach Michel um 1645—48). Wegen der Datierung siehe weiter unten 131 : 160 mm

I Der Deich links von der Hütte weiß: vor der Jahreszahl unter der Bezeichnung *(Abb. R. 620)*.
II Der Deich mit einer nach links geneigten Lage beschattet: mit der Jahreszahl.
Bartsch und Blancs I, mit dem Deich rechts unter den Hunden weiß, ist nicht bestätigt worden: ebensowenig Rovinskis Zwischenzustand, mit schattiertem Deich aber vor der Jahreszahl.

In einigen Teilen, z. B. der Spiegelung im Wasser, leicht mit dem Stichel überarbeitet; an wenigen Stellen etwas mit der Nadel in Wirkung gesetzt. — Gute Würdigung bei Blanc.
Blanc las die Jahrzahl unter dem Namen, die erst auf dem II. Zustande erscheint und nicht auf allen Abdrücken sichtbar ist, als 1632, Middleton, der Kat. der Burlington-Ausstellung, S. Haden 1895 S. 40 und Hind als 1642, Dr. Sträter (private Mitteilung) als 1648. Dutuit meinte, daß die Jahreszahl von anderer Hand hinzugefügt sein könnte; ebenso Hind, der jedoch meint, die Zeit sei damit wahrscheinlich richtig angegeben.
Nach Holmes Nr. 203, nur in den wenigen Abdrücken gut, wo eine Farblage auf der Wolke gelassen ist.

233 Die Windmühle. Sie steht links, mit den gerefften Flügelsegeln nach links, neben einer Kate. Rechts blickt man über flaches Land auf eine Düne, auf der zwei Menschen stehen.

(W. 230, Bl. 333, M. 305, D. 230, H. 179)

Bez. Rembrandt f. 1641 144 : 207 mm

(Abb. R. 623)

Mit etwas Grat. In den frühen Drucken ist der Grund unrein, stellenweise wie mit einem Aquatintatone überzogen.
An Duft und Feinheit vielleicht die schönste Landschaft des Meisters.
Hind führt eine ausgezeichnete Kopie an.
Kreidezeichnung des Bollwerks De Passeerder und des Pesthauses, in Bremen, H. de Groot 194 (Lugt, Abb. 35).

234 Das Landgut des Goldwägers. Über marschige Gegend blickt man auf das Landgut, das im Mittelgrund etwas nach rechts liegt. Es hat einen Turm mit Fahnenstange auf der Spitze. Links ein Fischhaus im Weiher: darüber am Horizont Ortschaft mit großer Kirche.

(W. 231, Bl. 334, M. 326, D. 231, H. 249)

Bez. Rembrandt 1651 119 : 318 mm

(Abb. R. 624)

Durch kräftige Nadelarbeit in Wirkung gesetzt (nicht reine Kaltnadelarbeit, wie Köhler [S. VIII] meint).
Nach Vosmaer ist links im Hintergrunde die Stadt Naarden dargestellt; so auch Six in Oud-Holl. 1909 „unter Bäumen im Mittelgrunde"; die Ansicht ist von Uijtenbogaerts Gut, Kommerrust (zwischen Naarden und Oude Bussum) aufgenommen; am Horizont der Zuiderzee. Bei Beschränkung auf die entscheidenden Momente und unter Verwendung der einfachsten Mittel ist hier der Eindruck vollkommenster Naturtreue erzielt worden. Auf kleinstem Raume wird eine unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen bei endloser Tiefe geschildert.

235 Der Kanal mit den Schwänen. Vorn ein Teich, in dem links zwei Schwäne schwimmen und an dem rechts ein Angler sitzt. Jenseits Feld, dann Wald und Ortschaft, endlich hohe Berge.

(W. 232, Bl. 335, M. 322, D. 232, H. 238)

Bez. Rembrandt f. 1650 81 : 108 mm

I Die kleine Figur links auf dem Felde hebt sich von weißem Grunde ab *(Abb. R. 625)*.
II Die Bäume des Mittelgrundes mit Kreuzlagen bedeckt: eine nach rechts geneigte Lage hinter der Figur. Vielleicht gibt es einen Zustand vor I: siehe Nr. 236.

Mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt.
Die Überarbeitung im II. Zustande, wo der Mittelgrund viel stärker vor-, der Berg dagegen, infolge der Abnutzung der Platte, viel weiter zurücktritt, rührt schwerlich von Rembrandt her. Siehe das folgende Blatt.

236 Die Landschaft mit dem Kahn (Yver: Het schuytje op de voorgrondt). Vorn liegt quer über dem Blatt der Kahn: rechts ein Baum, links ein Steg. Im Hintergrund links ein steil abfallender Berg, mittlings größere Gebäude mit viereckigem Turm und rechts ein Bergrücken in weiter Ferne.

(W. 233, Bl. 336, M. 323, D. 233, H. 239)

Bez. Rembrandt f. 1650 81 : 108 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 627)*.
II Überarbeitet, z. B. das Gebüsch unter dem Turmbau mittlings mit nach links geneigter Strichlage bedeckt.

Mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt.
Nach Wilson und Hind ist dies die Fortsetzung des vorigen Blattes nach rechts hin.
Da Gersaint beide als ein Blatt beschrieben hat, hat es möglicherweise Abdrücke von der unzerschnittenen Platte gegeben, die vor unseren I. einzuordnen wären.

237 Die Landschaft mit der saufenden Kuh. Am Fuß eines steilen Hügels links steht ein Gehöft mit zwei Bäumen davor. Im Vordergrund ein Gewässer, an dem rechts ein Rind säuft. Rechts Blick über Flachland auf einen sich nach rechts senkenden Bergkamm.

(W. 234, Bl. 337, M. 318, D. 234, H. 240)

Um 1649 (nach Coppier 1917 S. 42 gleich B. 224 um 1636) 104 : 129 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 629)*.
II Das untere Stück des Ufers rechts von der Kuh ganz beschattet.
III Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard (nochmals überarbeitet), Alvin-Beaumont (1906).

Mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt.
Der I. Zustand ist der einzige, der in künstlerischer Hinsicht in Betracht zu kommen hat. — Die Überarbeitungen des III. und IV. rühren nicht mehr von Rembrandt her. In den späteren Abdrücken des III. Zustandes, wo der Berg über dem Giebel der Hütte nicht mehr sichtbar ist, sind auch die Strichlagen auf den Bäumen wieder verschwunden.

238 Das Dorf mit dem alten viereckigen Turm. Ganz vorn dunkles Gelände, dann helles Feld und jenseits eine Ortschaft mit Bäumen, in deren Mitte sich ein Bau mit breitem Turm erhebt. Dieser scheint unten achteckig, oben viereckig zu sein und schließt flach ab.

(W. 235, Bl. 338, M. rej. 9, D. 235, H. † 329)

(Abb. R. 633) 99 : 153 mm

Nicht von Rembrandt. Bezeichnet: J. Koninck 1663. In der Albertina. Das zweite Exemplar, im Britischen Museum, zeigt diese Bezeichnung in Tinte abgeändert in: Remb. 1653 (Middleton liest 1651).
Auch von Michel und Singer S. 220 verworfen. Bereits von Blanc angezweifelt. De Vries (S. 299 f.) gab die richtige Lesung (daselbst auch ein Faksimile).
Im Britischen Museum auch eine gegenseitige Federzeichnung dazu, etwas breiter im Format, gleichfalls von Koninck.
Nach Six 1909, Ransdorp.

239 Die Landschaft mit dem kleinen Mann (Le petit homme). (Bartsch gibt an: In der Mitte nach rechts gewandt ein kleiner Mann in einer Landschaft: in der Ferne zwei Windmühlen und ein Glockenturm.)

(W. 237, Bl. 339, M. rej. 30, D. 237, H. [† 330])

Nicht vorhanden 77 : 203 mm

Dutuit reproduziert, ohne Angabe des Fundorts, eine Landschaft, die jedoch mit der Beschreibung von Bartsch nicht ganz zu stimmen scheint.
Schon bei Gersaint. Nach Hind nicht identisch mit B. 384.

240 Der Kanal mit dem Boot (Le canal à la petite barque). Vorn ein Gewässer, in dem man ganz links die Hälfte eines Kahnes sieht. Ganz rechts ein Baum. Nach der Mitte zu größeres Gehöft und links von diesem Fernblick über Flachland.

(W. 236, Bl. —, M. rej. 21, D. 236, H. † 331 *)

75 : 182 mm

I Von der großen (166 : 182 mm) Platte *(Abb. R. 635)*.
II Von der auf 92 : 182 mm verkleinerten Platte.
III Die Platte nochmals verkleinert, so daß die Spitze des Baumes fehlt.
Bartsch und Dutuit kannten den I. nicht, bei Middleton fehlte der III.

Nicht von Rembrandt.

Auch von Michel und Singer S. 220 verworfen. Nach Dutuit vielleicht von Roghman.
Der I. Zustand in Haerlem; die beiden folgenden in Amsterdam. Auf dem III. ist das Dach der hinteren Hütte ganz schattiert.

241 Der große Baum. Er steht vorn etwas links von der Mitte, und rechts von ihm sieht man, kaum skizziert, einen Mann und eine Frau, beide nach rechts gewandt. Links Durchblick auf ein Bauernhaus.

(W. 238, Bl. 340, M. rej. 16, D. 238, H. † 332 *)

Unvollendet *(Abb. R. 638)* 162 : 128 mm

Nicht von Rembrandt. Auch von Michel und Singer S. 221 verworfen.
Nur im Pariser Kabinett.

242 Die Landschaft mit dem weißen Zaun. Ein mehrflügeliges Giebelhaus, im Gehölz etwas links von der Mitte stehend, ist von einem Plankenzaun umgeben. Rechts führt ein Weg nach hinten, wo man mehrere Menschen sieht; ganz rechts Teil eines Hauses und eine Windmühle dahinter.

(W. —, Bl. —, M. rej. 11, D. 239, H. † 333)

90 : 162 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 639)*.
II Die Bäume und die Stirnseite des Hauses sind ganz schattiert.
III In einer Türöffnung der Stirnseite ist eine Gestalt sichtbar.
Bartsch und Dutuit unterschieden nicht die beiden ersten; Middleton kannte den III. nicht.

Nicht von Rembrandt.

Auch von Michel und Singer S. 221 verworfen. — Die meisten Exemplare sind getuscht.
Im Britischen Museum zwei Exemplare: das eine (I., nicht III. Zustand, wie Rovinski angibt) in Tinte mit P. Ko. 1659, das andere in Tusche mit P. Ko. bezeichnet. Middleton und Hind schreiben daher das Blatt Koninck zu. Doch dürfte, nach der Vergleichung mit der bezeichneten Landschaft B. 255, P. de With eher in Betracht kommen.

243 Der Fischer im Kahn. Im breiten Kanal vorn links das Ende eines Bootes mit einem Angler drin. Weiter hinten ein kleines nach links und ein größeres nach rechts segelndes Boot. Am jenseitigen Ufer eine Ortschaft mit großer Windmühle in der Mitte.

(W. 239, Bl. 341, M. rej. 19, D. 240, H. † 334 *)

(Abb. R. 642) 113 : 140 mm

Nicht von Rembrandt.

Auch von Michel und Singer S. 222 verworfen. — Vielleicht von derselben Hand wie B. 241. Wesentlich radiert, somit nicht allein mit der kalten Nadel gearbeitet.
Sehr selten. Außer den zwei Exemplaren in Paris auch ein, weiß gehöhtes, in der Sammlung König Friedrich August II. in Dresden.

244 Die Landschaft mit dem Kanal und dem Kirchturm. Der Kanal läuft von der vorderen Ecke rechts nach hinten ganz links. Am jenseitigen Ufer hart am Wasser und in der Mitte des Blattes ein kleiner Kirchturm mit einer Baumgruppe daneben rechts. Weiter hinten rechts ein höherer Kirchturm; u. a. m.

(W. 240, Bl. —, M. rej. 8, D. 241, H. † 335)

81 : 184 mm

I Das Gebüsch reicht an den linken Ellbogen des Anglers *(Abb. R. 644)*.
II Das Gebüsch da entfernt.

Nicht von Rembrandt.

Auch von Michel und Singer S. 222 verworfen. Middleton denkt an Phil. de Koninck.
Selten.

245 Die niedrige Hütte am Ufer des Kanals. Ein Weg rechts führt von vorn nach hinten an einem Gehöft im Mittelgrund vorbei, das ganz von Wasser umgeben zu sein scheint. In der Ferne links ein Kirchturm und noch weiter links eine Windmühle.

(W. 241, Bl. 342, M. rej. 14, D. 242, H. † 336)

(Abb. R. 646) 75 (links, rechts 79) : 205 mm

Bei Middleton (und Dutuit), der übrigens hierauf kein besonderes Gewicht legt, zwei Zustände. Nach Rovinski sind die angeblichen Zustandsverschiedenheiten durch Einzeichnen mit dem Pinsel bewirkt. Eine bessere Abb. in: Les élèves de Rembrandt, Abb. 470.

Von Pieter de With.

Auch von Michel und Singer S. 223 verworfen. — Von P. de With, dessen Bezeichnung P. D. With das Blatt im Grase links nach De Vries (S. 303) trägt. Middleton las fälschlich P. D. W. R. und schrieb daher das Blatt W. de Poorter zu.
Die Abdrücke sind gewöhnlich mit Tusche in Wirkung gesetzt. Blanc, der die Möglichkeit zugibt, daß die Radierung selbst nur nach einer Zeichnung Rembrandts von einem seiner

Schüler ausgeführt sei, schreibt die Auftragung des Tuschtons entweder Rembrandt selbst oder mindestens dem Verfertiger der Radierung zu.
Sehr selten. Zwei Abdrücke, beide getuscht, im Britischen Museum; einer, getuscht und gehöht, in Amsterdam; einer in Haerlem.

246 Die hölzerne Brücke. Im Mittelgrund jenseits des Kanals eine bebaute Insel mit einer Windmühle rechts. Auf den Kanal führt zu rechts eine Holzwand, links ein Brückensteg mit einem Tor ziemlich vorn. Ganz links Bäume.

(W. 242, Bl. —, M. rej. 29, D. 243, H. † 337 *)

(Abb. R. 647) 77 : 207 mm

— Bei Dutuit fehlt die Abb.

Nicht von Rembrandt.

Auch von Michel und Singer S. 223 verworfen.
In Amsterdam und in der Wiener Hofbibliothek.

247 Die Landschaft mit dem Weggeländer. Im Mittelgrund ein größeres, baumumstandenes, wasserumgebenes Gehöft. Ganz links eine Ortschaft am Horizont. Rechts führt eine Straße nach hinten den Kanal entlang, und sie ist rechts mit einem Weggeländer versehen.

(W. 243, Bl. 343, M. rej. 5, D. 244, H. † 338)

Datiert oben rechts 1659 75 : 203 mm

Nicht von Rembrandt.

Auch von Michel und Singer S. 223 verworfen. Nach Wilson, Middleton und Hind von Koninck; doch eher von P. de With, nach Vergleich mit B. 255.
Einige, nicht alle, Exemplare sind übertuscht.
Selten. — *(Abb. R. 648).*

248 Der gefüllte Heuschober. Das Strohdach des Heuschobers sieht man ganz oben; er selbst ist gefüllt. Er steht links von einer Hütte mit nach rechts bis an die Erde abfallendem Dach. Vorn Gewässer mit einem Kahn: links Fernblick, rechts Baumgruppen.
(W. 244, Bl. 344, M. rej. 22, D. 245, H. † 339 *)

(Abb. 649) 99 : 153 mm

Nicht von Rembrandt. — Nur in Amsterdam.
Auch von Michel und Singer S. 224 verworfen.
Die gegenseitige Federzeichnung im Dresdener Kabinett ist nicht von Rembrandt.

249 Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein. Es steht ganz rechts und wird vom Plattenrand durchschnitten. Davor Wasser, mit einem Kahn und Insassen ganz rechts. Weitere Häuser, Heuschober und Bäume erstrecken sich nach rückwärts links. Die obere linke Ecke des Himmels ist von einer sehr dunklen Wolke bedeckt.

(W. 245, Bl. —, M. rej. 26, D. 246, H. † 340)

(Abb. R. 650) 75 : 176 mm

Nicht von Rembrandt. — In Amsterdam und im Britischen Museum.
Auch von Michel und Singer S. 224 verworfen.

250 Das Haus mit den drei Schornsteinen. Es steht rechts: einer von den Schornsteinen entspringt dem Dachfirst, die beiden anderen stehen auf der Mauer links. Hinten links Fernsicht mit einem Kirchturm jenseits vom Wasser.

(W. 246, Bl. —, M. rej. 25, D. 247, H. † 341)

(Abb. R. 651) 88 : 162 mm

I Mit Stichelproben in der oberen Ecke links.
II Diese Stichelproben ausgeschliffen.

Nicht von Rembrandt.
Auch von Michel und Singer S. 225 verworfen. Von Vosmaer (S. 549) für echt gehalten.
In Amsterdam (beide Zustände), Haerlem, im Britischen Museum, in der Wiener Hofbibliothek, und bei Baron Edm. Rothschild in Paris.

251 Der Heuwagen. Er steht mit den kleinen Rädern nach links unter einem auf Baumstümpfen gestützten Dach; dahinter ein Bauernhaus. Am Brunnen mit langem Hebebaum links ein Mann.

(W. 247, Bl. 345, M. rej. 24, D. 248, H. † 342)

(Abb. R. 653) 68 : 133 mm

I Vor der Überarbeitung.
II Überarbeitet, z. B. starke Kreuzlage unten links.

Nicht von Rembrandt.
Auch von Michel und Singer S. 225 verworfen. Von Blanc als zweifelhaft bezeichnet.
Sehr selten. Im Britischen Museum beide Zustände; in Amsterdam der II.

252 Das Schloß. Es besteht nur aus einer Mauer, die im Achteck acht Türme verbindet. Zwei rechtwinklig sich kreuzende Straßen durchschneiden die Anlage. Links Bäume: hinten ein Berg.

(W. 248, Bl. —, M. rej. 7, D. 249, H. † 343 *)
(Abb. R. 655) 79 : 102 mm
Nicht von Rembrandt. — Nur in Amsterdam.
Auch von Michel und Singer S. 226 verworfen. Nach Middleton von Koninck.

253 Der Stier. Er steht nach rechts und ist an einem Pflock links angeseilt. Hinter ihm ein Gattertor und Wald: ganz rechts ein Haus: vorn Wasser.
(W. 249, Bl. 346, M. 289, D. 250, H. 247)
Bez. Rembrandt 165 . (nach Middleton von 1649, nach Hind um 1650; Six tritt [1909] für 1641 ein) 75 : 106 mm
(Abb. R. 656)
Im Britischen Museum und in Amsterdam.

254 Die Dorfstraße. Sie läuft links nach hinten an einem Gehöft vorbei. Rechts etwas rückwärts ein Haus mit zwei hohen Giebeln nebeneinander und rundem Turm.
(W. 250, Bl. 347, M. rej. 28, D. 251, H. † 344 *)
(Abb. R. 657) 84 : 153 mm
Von P. de With.
Auch von Michel verworfen. Nach de Vries (S. 304) von P. de With, dessen Bezeichnung P. D. W. es links unten tatsächlich trägt.
Nur in der Hofbibliothek zu Wien.

255 Die unvollendete Landschaft. Bauerngehöft in Nahsicht: die Bauten links nur umrissen, das Haus rechts durchgeführt mit dunklem Strohdach. In der Tür steht ein Mensch.
(W. 251, Bl. —, M. rej. 12, D. 252, H. † 345 *)
Datiert 1659 (die beiden letzten Ziffern nach Hind vertauscht, d. h. 95) 91 : 166 mm
(Abb. R. 658)
Von P. de With.
Auch von Michel verworfen. Nicht von Phil. de Koninck, wie Wilson annahm, sondern, wie de Vries (S. 303) erkannte, von P. de With, dessen Bezeichnung P. D. W. links unten steht und von Bartsch als „Paul van Rijn“ gedeutet wurde*). Das Datum steht einmal links oben, dann (die beiden Zahlen verkehrt) rechts oben.
In der Wiener Hofbibliothek und beim Senator Rovinski in St. Petersburg, beide auf japanischem Papier.

---

*) Hier mag der Ursprung des legendarischen Taufnamens Rembrandts zu suchen sein, wie schon Kolloff im Histor. Taschenbuch 3te Folge V, 573 Anm. 19 äußerte.

256 **Die Landschaft mit dem Kanal und dem Mann mit den Eimern.** Er ist vorn links zu sehen: nach der Mitte zu, etwas weiter zurück, ein Angler. Der Kanal läuft von vorn rechts nach der Mitte hinten. Am jenseitigen Ufer Ortschaften vorn (mit einem Segelboot davor) und hinten (mit einem Kuppelturm).

(W. 252, Bl. —, M. rej. 27, D. 253, H. † 346 *)

(Abb. R. 659) (Dutuit reproduziert die gegenseitige Kopie) 84:205 mm

Von P. de With.

Auch von Michel verworfen. Nach de Vries (S. 303 f.) von P. de With, dessen Bezeichnung es trägt.

Nur in der Wiener Hofbibliothek, getuscht. — In Paris nur eine gegenseitige, unbezeichnete Kopie, auf der der Mann mit den Eimern rechts steht.

MÄNNLICHE BILDNISSE

257 Der Mann in der Laube. Als Halbfigur gesehen hinter einer Brüstung, auf die er seine Linke legt, ist er nach links, wohin er mit der Rechten weist, gerichtet, wendet aber Kopf und Blick nach vorn. Er trägt ein Barett. Die „Laube" ist nur unvollkommen angedeutet.

(W. 258, Bl. 262, M. 152, D. 273, H. 194)

Bez. Rembrandt f. 1642 72 : 56 mm

(Abb. R. 660)

Nach Fritz Saxl in den Mitt. d. Ges. f. vervielv. K. 1910 S. 42 durch Castiglione beeinflußt.

258 Junger Mann mit der Jagdtasche. Bis zu den Knien gesehen, sitzt er nach links und blickt zurück nach rechts. Seine Rechte liegt auf dem Knie, seine Linke steckt er unter das herabhängende Halstuch. An seiner linken Seite hängt eine Jagdtasche.

(W. 259, Bl. 253, M. —, D. 274, H. † 347)

Datiert 1650 77 : 68 mm

(Abb. R. 661)

Nicht von Rembrandt.

Schon von Claussin verworfen. Von Dutuit als zweifelhaft bezeichnet.

259 Greis, die Linke zum Barett führend. Unvollendet. Kopf eines Greises mit langem starken Vollbart, von vorn gesehen und seine Linke an die Stirn führend. Er trägt ein Barett. (Auf Schmidts Überarbeitung sieht man die Figur bis zu den Knien; die Rechte ruht auf Papieren auf einem Tisch, wo sich auch eine Homerbüste und einige Bücher befinden. Im Hintergrund Bücher, Vorhang; u. a. m.)

(W. 260, Bl. 268, M. 139, D. 275, H. 169)

Um 1639 (nach Holmes Nr. 169 vielleicht einige Jahre früher) 137 : 115 mm

I Sein linkes Auge unklar und ganz im Schatten *(Abb. R. 662).*
II Dessen Pupille klar ausgedrückt.
III Von Schmidt überarbeitet: vor dem Hintergrund und den Büchern (Wessely 145 I).
IV Mit Hintergrund und Büchern (Wessely 145 II).
V Eine Zickzackkreuzlage auf dem Schnitt des 2. Buches von links hinzugekommen (Wessely 145 III: *Abb. R. 664).*

Fraglich (so auch Singer S. 229)

In den ersten Drucken ist die Anlage des Körpers noch deutlich sichtbar.
Die Platte wurde 1770 von G. F. Schmidt in Berlin nach Nic. Blaise Lesueurs Zeichnung vollendet und in 50 Exemplaren abgezogen.

260 **Bärtiger Greis, von der Seite gesehen.** Brustbild ohne Hände nach rechts in glattem Gewand. Der bärtige, langhaarige Kopf mit hoher Stirn blickt nach vorn unten. Etwas Schatten links: sonst ohne Hintergrund. Das Licht fällt von rechts.

(W. 261, Bl. 281, M. 62, D. 276, H. 47)

Bez. RHL 1631 119:104 mm

I Die Platte rechts etwas größer 119:117 mm *(Abb. R. 666).*
II Von der verkleinerten Platte. Die letzten zwei Ziffern der Jahreszahl sind abgeschnitten und das Gesicht überarbeitet (Hind).

Die Radierungen B. 262, 291, 309, 312, 315 und 325 sind nach demselben Modell geschaffen.

261 **Mann mit Halskette und Kreuz.** Halbfigur nach links eines reichgekleideten jungen Mannes mit Käppchen und sehr langem Haar. Er trägt eine Kette mit Kreuz um den Hals, legt die Linke auf ein Buch und hält einen Griffel in der Rechten. Dunkler Vorhang als Hintergrund.

(W. 263, Bl. 257, M. 147, D. 277, H. 189)

Bez. Rembrandt f. 1641 153:101 mm

I Der Hals ist frei *(Abb. R. 667).*
II Er wird durch einen kleinen, weißen Hemdkragen bedeckt.
III Überarbeitet: der ganze Umriß des Gesichts mit einer bestimmten Linie gezogen *(Abb. R. 669).*
IV Die Fehlstellen am oberen Rande und den Seitenrändern ausgefüllt, so daß die Bildränder ganz glatt sind.
Bartsch kannte nur I und II.

Außer bei dem Pariser Exemplar soll bei allen übrigen des I. Zustandes der Kragen in Rötel hineingezeichnet sein.
Von unserem III. Zustande an hat das fein radierte Blatt seine Wirkung eingebüßt.
Dasselbe Modell wurde für den Kartenspieler B. 136 vom gleichen Jahre verwendet.
Siehe Six 1909, S. 34.

262 **Greis in weitem Samtmantel.** (Von Bartsch Vieillard à grande barbe et manteau fourré [!] genannt). Halbfigur von vorn im Lehnstuhl. Er hat großen weißen Bart und trägt eine Pelzmütze, die links hoch ist. Der vorn weit offene Mantel läßt ein schlichtes Gewand und seine Rechte mit Manschette sehen. Links unten Schatten, sonst ohne Hintergrund.

(W. 264, Bl. 270, M. 90, D. 278, H. 92)

Bez. RHL f. Um 1632 149:129 mm

I Das Stück unterhalb der Hand teilweise weiß *(Abb. R. 672)*.
II Es ist ganz beschattet.
III Hart aufgearbeitet: jetzt fast senkrechte Strichlage über des Mannes rechter Gesichtshälfte.
IV Neudrucke (London 1816 und 1820).
Rovinskis Spaltung des I. (vor und nach Kaltnadelarbeiten im Gewand) ist nicht bestätigt worden.

Der III. Zustand, der das Gesicht ganz verändert zeigt, ist nicht mehr von Rembrandt. Middleton hält den Dargestellten ohne Grund für Rembrandts Vater. — Gegenstück zu B. 343.

263 Mann mit kurzem Bart, in gesticktem Pelzmantel. Halbfigur nach rechts, Kopf und Blick von vorn. Er trägt kurzen Bart und eine Pelzmütze, die rechts hoch ist. Sein rechtes Ohr ist zu sehen: die Hände stecken unter dem Mantel vorn. Links hinter ihm Schatten, sonst ohne Hintergrund.

(W. 265, Bl. 267, M. 77, D. 279, H. 53)

Bez. RHL 1631 (vom II. Zustande an) 146 : 123 mm

I Von der großen Platte, 146 : 130 mm; Vor der Bezeichnung *(Abb. R. 675)*.
II Mit Monogramm und Jahreszahl.
III Die Hand usw. entfernt.
IV Die Platte rechts etwas beschnitten.
Bartsch kannte I. noch nicht. Rovinskis V. ist nur ein ausgedruckter IV. ohne Neuarbeiten, wie er selbst angibt.

Der I. Zustand (Paris und Frankfurt a. M.) zeigt allein die volle Kraft und Feinheit der Arbeit. Der untere Teil des Mantels gleich hier mit dem Grabstichel dunkler gemacht. Hier wie auch noch im II. ist die Hand, die nach Middletons treffender Bemerkung wie eine linke Hand zu einem rechten Arm erscheint, vorhanden. Middleton meint, die Bezeichnung könne vielleicht bloß nicht mitgedruckt worden sein, sich aber schon auf der Platte befunden haben (siehe weiter unten).

Der II. Zustand ist ausgedruckt, wodurch die gestochenen und die stärker geätzten Teile übermäßig hervortreten.

In der notwendig gewordenen Überarbeitung (III) wurden der Umriß der linken Backe sowie der Schlagschatten auf der rechten Schulter übermäßig verstärkt; der Ausdruck erscheint dadurch verändert, daß die Pupille des rechten Auges etwas verkleinert worden ist. — Im IV. wurde dann diese Pupille noch weiterhin verkleinert.

Gegenstück zu Rembrandts Mutter im orientalischen Schleier, B. 348. — Nach Michel Rembrandts Vater, d. h. dieselbe Persönlichkeit, die Dou auf einem Bilde der Kasseler Galerie als Gegenstück zu Rembrandts Mutter gemalt hat. Doch erscheint der Dargestellte dafür zu jung. A. Jordan (Repertor. für Kunstwiss. XVI [1893] S. 298) meint, es handle sich hier um einen beliebigen Studienkopf. Jedenfalls ist der Dargestellte derselbe, wie der auf einem gemalten Bildnis, das aus Ed. Habichs Besitz in den der Kasseler Galerie übergegangen ist. Nach Bode Nr. 31 ist dieses Kasseler Bild dabei gegenseitig und mit Veränderungen benutzt.

Michel meint, die Radierung, deren I. Zustand ja unbezeichnet ist, könne bereits 1630 angefertigt worden sein. A. Jordan aber macht darauf aufmerksam, daß der Zwischenraum

zwischen der Herstellung des I. und des II. Zustandes dann ein unerklärlich langer wäre, da der Vater bereits Ende April 1630 gestorben ist, und nach dem Leben scheint dieses Bildnis durchaus gemacht zu sein.

Nach Coppier 1917 S. 25 von Rembrandt und Lievens. Derselbe Typus bei Lievens B. 32 und 33. Lievens hat auch eine Kopie nach dem vorliegenden Blatte gemacht (Rovinski Nr. 73), nur das Brustbild, und zwar gegenseitig, mit einigen Abweichungen und Zusätzen (im Britischen Museum).

264 Jan Antonides van der Linden (1609—64), Professor der Medizin in Leiden. Halbfigur etwas nach links, der Blick nach vorn, in einem Park vor einem Geländer stehend. Er hält ein Buch in seiner Linken. Hinter ihm rechts Bäume und links ein großer Torbogen.

(W. 266, Bl. 181, M. 167, D. 264, H. 268 statt 304)

1665 174:103 mm

I Die Spitzen der Bäume oben links nur umrissen und hell *(Abb. R. 682)*.

II Sie sind mit Nadelstrichen bedeckt und dunkel.

III Die Zwischenräume der Balustrade mit einer dreifachen (statt einer Kreuz-)Lage bedeckt, so daß diese erst jetzt klar wird: der Ärmel hinter der Manschette mit einer senkrechten Kreuzlage ganz bedeckt.

IV Der unterste Teil des Gewandes mit einer vierten, nach links geneigten Kreuzlage bedeckt. In der Mitte am rechten Rand eine helle Stelle ausgeschliffen.

V Diese helle Stelle mit zwei regelmäßigen Kreuzlagen wieder bedeckt: Überarbeitet.

VI Die abgenutzte Platte mit zarten Strichen überarbeitet; die Manschette nicht mehr weiß, usw.

VII Neudrucke (London 1816 und 1820).

Bartsch kannte nur I, III und V (?): Rovinskis Spaltung von III ist nicht bestätigt worden.

Gleich im I. Zustande mit der kalten Nadel überarbeitet und in Wirkung gesetzt.

Die Überarbeitung des III. Zustandes ist nicht mehr von Rembrandt. Nach Middleton von derselben Hand, die die „Drei Kreuze" und das Bildnis des Francen überarbeitet hat. — Einige Abdrücke dieses Zustandes haben durch den Auftrag der Druckerfarbe das Aussehen eines Schabkunstblattes erhalten.

Der Stecher Houbraken besaß die Platte 1751 (Hell u. Glomy).

Nach dem Gemälde Abr. van den Tempels von 1660 im Haag, dabei die linke Hand fortgelassen und statt des Vorhangs Laub angebracht (A. Bredius in Oud-Holland 1909, 111, mit Abb. des Gemäldes).

Der Verleger Daniel von Guesbeeck, der einen Stich nach diesem Bilde für van d. Lindens Ausgabe der Werke des Hippokrates (die 1665 in Leiden in 8° erschien) haben wollte, fragte Titus v. Rijn, als dieser im Winter 1664/65 in Leiden war, nach einem Stecher dafür. Titus nannte ihm seinen Vater, der kürzlich den Stich eines vroutje met een pappotgen by haer beendigt hatte (B. 202?). Darauf gingen sie zu Dr. Hendrik van der Linden, dem Sohn. Am 20. und 21. März 1665 kam es zur Abmachung: in vierzehn Tagen sollte das Blatt fertig sein. Die Auftraggeber aber verwarfen das Werk, vielleicht weil es radiert statt gestochen war.

Kein Abdruck des Buches mit der Radierung ist bekannt (Hind im Burlington Mag. 15, 244/45 [Juli 1909]; im Kat. S. 19 und 43).
Van der Linden hatte als Professor in Franeker den botanischen Garten geordnet und vergrößert. Vosmaer meint, deshalb sei er hier in einem Garten dargestellt.
Rembrandts letzte Radierung.

265 Greis mit gespaltener Pelzmütze (nach Bartsch: Vieillard à la barbe carrée). Halbfigur von vorn, Kopf und Blick nach rechts. Die Pelzmütze ist rechts höher als links. Er hält seine Rechte vor der Brust. Vorn eine Art Brüstung angedeutet. Etwas Schatten unten rechts, sonst kein Hintergrund.

(W. 267, Bl. 271, M. 145, D. 280, H. 170)

Bez. Rembrandt f. 1640 151 : 137 mm

I Vor dem Stichelglitscher *(Abb. R. 689)*.
II Unwesentlich überarbeitet, aber mit Stichelglitscher vom Rand der Mütze bis zu seinem l. Backenknochen.
III Von fremder Hand als Schabkunstblatt überarbeitet (Rovinski).

Der III. ganz unkenntlich und ungenießbar.

266 Janus Sylvius (Jan Cornelis S., Geistlicher 1564—1638?, Vetter und Vormund von Rembrandts Frau Saskia). Halbfigur nach links sitzend, der Kopf mit dem gesenkten Blick nach vorn. Er legt beide Hände auf das offene Buch auf dem Tisch links. Hinter ihm eine Säule und rechts ein Bogen.

(W. 268, Bl. 186, M. 110, D. 268, H. 111)

Bez. Rembrandt f. 1634 (von Bartsch, Blanc und Rovinski fälschlich als 1633 gelesen) 164 : 140 mm

I Vor der Überarbeitung.
II Zarte, sehr dichte, ganz senkrechte Striche laufen über die Schatten in der Höhe des Schnurrbarts von seinem rechten Nasenflügel bis hinüber auf den Kragen.
III Neudrucke (London 1816 und 1820).

Dieses schöne Bildnis verdiente eine eingehende Behandlung. Der Abdruck in Cambridge trägt nach einer freundlichst von Herrn John Charrington daselbst übersandten Photographie in Tinte sauber geschrieben unten ein achtzeiliges Lobgedicht auf den Verstorbenen von W. D., rechts aber (wohl von derselben Hand) die Angabe, daß er 1645 gestorben sei (Johannes Sylvius, Amstelod. functus SS. Minist. A° XLV). Dieses Todesdatum, das zur üblichen Angabe in Widerspruch steht, möchte also im Hinblick auf die weiter folgenden Äußerungen nachzuprüfen sein.
Die fein punktierende Behandlung des Gesichts, die des Pelzwerks und der Hände, die starke Verwendung des Grabstichels, sowie die Herstellung des Hintergrundes mittels gleichförmiger Strichlagen erinnern nicht an Rembrandt; die Vorlage wird aber sicher von ihm herrühren. — Daß die Änderungen, die Rembrandt selbst auf einem im Britischen Museum bewahrten Gegendruck sehr energisch in Kreide angebracht hat, später nicht verwendet worden sind,

spricht auch gegen die Eigenhändigkeit der Arbeit. Ob der damals erst siebzehnjährige Bol dafür in Frage kommen kann, bleibt noch zu untersuchen.
Zweifelhaft könnte erscheinen, ob hier überhaupt Sylvius, wie auf der Radierung B. 280 von 1646, dargestellt ist. Die angeblich gegenseitige Federzeichnung zu diesem Blatte in der Sammlung weil. König Friedrich August II. in Dresden ist keine solche, sondern bildet eine Studie zu dem Gemälde von 1645 bei Herrn von Carstanjen in Berlin, das im Gegensinne gehalten ist und die Hände nicht übereinander gelegt zeigt (Mitt. von C. Hofstede de Groot). Die Inschrift auf der Rückseite der Zeichnung enthält unter anderm die Worte: den ... naer Christum gaende ... De Groot (Repertor. 19, 378, Anm. 4) ist der Ansicht, daß das Bild der Sammlung Carstanjen eine andere Persönlichkeit, nicht Sylvius darstelle.
Auf der Rückseite eines Abdrucks der Radierung im Besitz eines Mitglieds der Familie van Lannep, Nachkommen von Sylvius, befindet sich die Aufschrift von Rembrandts Hand: Aan Jan Cornelius Sylvius dese vier printen (H. de Groot, Urk. Nr. 32), was dafür spricht, daß er das Blatt als sein Werk in die Welt gegeben hat.

267 Greis, die Hände auf einem Buche haltend (nach Bartsch Vieillard à grande barbe, nu-tête). In leichtem Umriß radiert (Bartsch gibt an: Greis mit großem Bart an einem Tisch sitzend mit beiden Händen auf einem Buch. Er ist barhäuptig und blickt vor sich. Das Blatt ist so leicht geätzt, daß man es kaum erkennt).

(W. 269, Bl. 287, M. —, D. 281, H. [348])

Existiert nicht. — (Identisch mit B. 147?) 135 : 108 mm (nach Bartsch)

268 Nachdenkender junger Mann. Halbfigur ohne Hände nach links, der nachdenkliche Blick nach vorn. Er trägt ein Barett, hat einen spärlichen Schnurr-, aber sonst keinen Bart. Mantel und ein großes Halstuch hüllen ihn ein. Hinten links sieht man Bücher.

(W. 270, Bl. 258, M. 132, D. 282, H. 151)

Bez. Rembrandt f. 1637 97 : 81 mm

I Seine linke Backe ist mit Punkten bedeckt: oben rechts sieht man noch eine frühere Umrißlinie des Baretts (Paris; *Abb. R. 694*).
II Die Umrißlinie ausgeschliffen: ebenso die Punkte bis auf 4 am Mundwinkel und einige am Auge.

Ausgezeichnet im Ausdruck. Im Britischen Museum ein Abdruck auf chines. Papier, sowie ein Gegendruck auf japanischem.

269 Samuel Manasse ben Israel, Rabbiner (geb. 1604, † 1657, Verfasser der Piedra gloriosa; s. Bartsch Nr. 36). Halbfigur ohne Hände nach rechts, Blick nach vorn. Weiter Schlapphut, weiter weißer Kragen. Schnurr- und Kinnbart: Talar. Hinten links etwas Schatten, sonst kein Hintergrund. Unten ist die Darstellung abgerundet.

(W. 271, Bl. 183, M. 127, D. 266, H. 146)

Bez. Rembrandt f. 1636 149 : 108 mm

I Vor Arbeiten im Bart (Claussin), vor kleinen senkrechten Strichen im Schatten der Hutkrempe rechts, gerade über der Schläfe und dem Haar (Middleton) *(Abb. R. 696)*.
II Mit diesen Arbeiten. Unten sieht man Spuren des Schraubstocks.
III Im 18. Jahrhundert als Schabkunstblatt überarbeitet (Hind).

Mehrere Abdrücke von dem Aussehen eines Schabkunstblattes im Britischen Museum; einer davon auf japanischem Papier.

270 Faust. Studierstube mit großem Fenster rechts, Globus vorn rechts, Tisch mit Schädel usw. Faust steht am Tisch, auf den er sich mit beiden Händen stützt und blickt herauf nach rechts, wo eine Lichterscheinung mit Zauberformeln ihn fesselt.

(W. 272, Bl. 84, M. 291, D. 259, H. 260)

Um 1652 (nach Middleton von 1651, nach S. Haden 1895 S. 34 noch früher) 212:162 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 698)*.
II Mit feinen Zwischenstrichen auf dem Buche rechts am Rande.
III Eine Reihe Parallelstriche mit dem Grabstichel angebracht: sie steigen als pyramidenförmige Schatten in der Mitte des Buches auf.
IV Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Durch einige Kaltnadelarbeit in Wirkung gesetzt.
Die Überarbeitung des III. Zustandes wohl nicht mehr von Rembrandt.
In de Jonges Inv. Nr. 33 der „practiserende alchimist".

271 Cornelius Claesz Anslo (von Bartsch fälschlich Renier Anslo genannt, Mennoniten-Prediger, 1592—1646). Halbfigur hinter einem Tisch sitzend, in breitkrempigem Hut, den Blick nach links gewandt. Er legt seine Rechte, in der er eine Feder hält, auf ein stehendes Buch und weist mit der Linken auf ein anderes, das an zwei liegende gelehnt ist. Rechts hinten ein Ofenschirm.

(W. 273, Bl. 170, M. 146, D. 254, H. 187)

Bez. Rembrandt f. 1641 189:160 mm

I Mit weißem Streifen als Unterrand *(Abb. R. 702)*.
II Ohne diesen Streifen; die Darstellung nach unten verlängert *(Abb. R. 703)*.
III Im Hintergrunde, wo der linke Ärmel an den Stuhl stößt, einige leicht nach rechts oben gerichtete, fast horizontale Striche hinzugefügt.
IV Die Darstellung wieder mit weißem Streifen wie im I.
V Mit Sheepshanks' Adresse (Rovinski).
Bartsch kannte noch keine Unterschiede. Die Platte befand sich 1803 bei Boydell in London und soll sich noch heute in England befinden.

Radiernadel und kalte Nadel haben hier zusammen gearbeitet, vielleicht zu gleichmäßig, um eine entschiedene Wirkung erzielen zu können. In bezug auf malerische Kraft steht dieses Blatt hinter den übrigen Bildnisradierungen Rembrandts zurück.
Der I., schwach wirkende, Zustand im Britischen Museum in Berlin (von Buccleugh), in Haerlem und bei Baron Edm. Rothschild in Paris.

Der II., der durch die Verlängerung nach unten ein besseres Format erhalten hat, übertrifft ihn entschieden an Wirkung. Die geschickte Aufarbeitung, die sich auch an den hinzugefügten breiten, von links nach rechts gehenden Grabstichellagen auf dem linken Ärmel (der vorher nur mit einer Strichlage bedeckt war) und auf dem Pelzwerk über der rechten Hand zeigt, wird wohl auf Rembrandt selbst zurückzuführen sein.
Die Überarbeitung des III. dagegen rührt von fremder Hand her. — Im IV. hat man den 8 mm breiten weißen Unterrand durch Ausschleifen wiederherzustellen gesucht.
Im Britischen Museum (Lippm. 120) eine sehr schöne gegenseitige Rötelzeichnung in 4°, etwas mit Weiß gehöht, bezeichnet: Rembrandt f. 1640 (also im vorhergehenden Jahre entstanden); sie zeigt Spuren der Pausung für die Radierung.
Die in Bister getuschte, mit Deckfarbe gehöhte und mit dem Rötel übergangene Federzeichnung aus demselben Jahre 1640, die Anslo in ganzer Figur neben einem Tisch sitzend darstellt und sich ehemals bei Galichon befand, jetzt aber dem Baron Edm. Rothschild in Paris gehört (abgeb. bei De Groot 3. Folge Nr. 17), stimmt mit der Radierung in den Größenverhältnissen überein, steht aber nach De Groot (Repertor. 19, 381) dem großen Bilde der gleichen Zeit in Berlin näher.

272 Clement de Jonge, Kupferstichverleger. Bis unter die Knie gesehen sitzt er nach vorn, im Schlapphut, Mantel und Handschuhen. Das Licht fällt von rechts. Seine Rechte ist aufgestützt. Die Darstellung ist oben flach abgerundet.

(W. 274, Bl. 180, M. 164, D. 263, H. 251)

Bez. Rembrandt f. 1651 208:162 mm

I Vor der Überarbeitung. Wie der folgende ohne die obere Bogenlinie. Wo die Mantelfalte rechts an die Stuhllehne stößt, ist sie noch weiß: usw. *(Abb. R. 708).*
II Die Hutkrempe und das Gesicht mit dem Stichel überarbeitet: Die weiße Stelle mit nach links geneigten Strichen bedeckt.
III Wie die folgenden mit der oberen Bogenlinie: man sieht jetzt ein Stück Hutband, weiß (Abb. R. 711).
IV Die Bogenlinie ist links durch Strichelchen gekreuzt: rechts ist unter ihr eine nach rechts geneigte Lage hinzugekommen: der Handschuh der rechten Hand ist bestimmt angegeben.
V Seine linke Brust ganz mit senkrechten Strichen bedeckt: das Dreieck am Stuhl bei seiner linken Schulter weiß ausgeschliffen.
VI Der Kopf des Huts ganz mit Kreuzlagen bedeckt: überarbeitet.
VII Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Mit kaum merklichen Zutaten der kalten Nadel.
Nur der I. Zustand, wo der Umriß der Lippen noch fehlt, bietet den wirklichen Ausdruck des Mannes. Der Pfosten des Lehnstuhls oben abgerundet, unter dem Querholz des Stuhlrückens ein weißer Streifen, die äußere Falte des Mantels unter der linken Schulter noch unschattiert (Colvin Nr. 247). — Vom II. an ist das Gesicht zu stark beschattet. Das Weiße im rechten Auge erweitert (Colvin). — Vom III. an gucken die Augen gespenstisch hervor; der Augenstern verkleinert (Colvin).

Der V. rührt nicht mehr von Rembrandt her. — Im VI. hat das Gesicht den Ausdruck tückischen Lauerns erhalten.
Von Dutuit mit Recht als das schönste Bildnis nächst dem des alten Haaring betrachtet. Durch die Natürlichkeit der Auffassung und die Feinheit der Charakteristik wirkt es vollkommen überzeugend. Die Arbeit ist von vollendeter Klarheit und Sauberkeit; der Mantel und alles übrige ist absichtlich nur leicht angedeutet, aber mit äußerster Sicherheit hingesetzt. Cl. de Jonge brachte später 74 Platten Rembrandts zusammen.

273 Abraham Francen, Kunsthändler. Er sitzt rechts an einem Tisch, mit dem Rücken dem Fenster zugewandt, und betrachtet das Bild, das er mit beiden Händen hält. An der Rückwand ein Tryptichon und ein anderes Bild. Auf dem Tisch ein offenes Buch, ein chinesischer Götze, ein Totenkopf; u. a. m.

(W. 275, Bl. 176, M. 172, D. 260, H. 291)

Um 1656 (oder später, Hind; nach Coppier 1917 S. 76 um 1660) 158:207 mm

I Wie der folgende mit dem Fenstervorhang, vor der Rücklehne des Stuhles (Abb. R. 716).
II Mit der Rücklehne.
III Ohne Vorhang; die Rücklehne ausgeschliffen (von Rovinski mit dem II. verwechselt).
IV Wie alle folgenden mit der Landschaft im Fenster. Die Lehne endigt fortan in einen Kopf. Vor dem eierstabartigen Ornament auf dem Rahmen des Triptychons.
V Mit diesem Ornament. Mit einer Zeichnung auf der Rückseite des Blattes, das Francen betrachtet. Das Haar des Dargestellten ist noch licht *(Abb. R. 720)*.
VI Ganz überarbeitet. Haar und Augen sind dunkel; die Zeichnung auf der Rückseite des Blattes nicht mehr sichtbar.
VII Überarbeitet; Glitscher auf der linken Backe: die Landschaft unten mit kräftiger, senkrechter Kreuzlage bedeckt.
VIII Die Schatten vielfach heller poliert: der Umriß des Hutes unten rechts sichtbar.
IX Ganz mit dem Stichel grob aufgearbeitet.
X Neudrucke (von Watelet überarbeitet) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Bartsch kannte nur fünf Zustände. Rovinski hatte II und III, sowie VI und VII umgestellt.

Mit der kalten Nadel kräftig in Wirkung gesetzt.
Die drei ersten Zustände, offenbar Probedrucke, von äußerster Seltenheit; der III. nur in Amsterdam. Der I. (im Britischen Museum, der Wiener Hofbibliothek und der Albertina) besonders reizvoll durch das Spiel des ins Zimmer flutenden Sonnenlichts. Die Anbringung der nur bis zur Hälfte des Oberarms reichenden Rücklehne (im II.) und die Ausschleifung dieser Lehne stellen nur Versuche dar.
Dutuit kann übrigens darin nicht beigepflichtet werden, daß der endgültige (IV. und V.) Zustand, mit der Landschaft und der aufs neue mit der kalten Nadel ausgeführten Rücklehne, die nun bis an die Schulter hinreicht, auch als der schönste anzusehen sei; denn der Ausdruck des Gesichts hat hier durch eine Änderung am Munde bereits etwas verloren.
Die vollständige Überarbeitung des VI. Zustandes mit der kalten Nadel, die dem Werke das Aussehen eines Schabkunstblattes verleiht, rührt nicht mehr von Rembrandt her. Nicht nur

das Haar ist dunkler gemacht, sondern auch der Ausdruck ist ganz verändert worden und erscheint nun geistlos.

In München eine Studie dazu, getuschte Federzeichnung, H. de Groot Nr. 416. Siehe Jan Six in Onze Kunst 1908 (2) 53 und 1918 (Juli) 15.

274 **Der alte Haaring** (Jakob H., Hauswart der Desolate Boedelkamer, d. h. des Schuldgefängnisses, in Amsterdam). Er sitzt nach vorn, vor einem vergitterten Fenster, bis unter die Knie gesehen. Seine aufgestützte Rechte hält er vor sich, die Linke hängt in den Schoß herab. Langes weißes Haar und Käppchen. Oben links hängt ein Vorhang herab.

(W. 276, Bl. 178, M. 168, D. 261, H. 287)

Um 1655 196:149 mm

I Vor den mittleren und rechten Fensterpfosten *(Abb. R. 725)*.

II Mit diesen. Der Vorhang bedeckt jetzt links das Fenster etwas (Abb. R. 726, verkleinert).

Bartsch kannte nur einen Zustand. Wilson führte drei an und nach ihm Blanc und Dutuit. Middleton leugnet die Unterschiede, ohne den Wiener Abdruck zu kennen. Rovinski verwirft von den angeführten drei Zuständen den angeblich frühesten.

Vollständig mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt.

Der I. Zustand nur in der Albertina. Der Vorhang ragt hier noch nicht in das Fenster hinein. Nicht nur durch die vorzüglich tiefe, glänzende Wirkung unterscheidet sich dieser Zustand von dem II., sondern namentlich durch den eine weit stärkere Energie bekundenden Ausdruck des Gesichts. Hier ist der Mund fester zusammengepreßt, der Außenwinkel des rechten Auges noch weiß, die Falten zwischen den Brauen ziehen sich wie drohend empor.

Im II. dagegen hat das Gesicht, gerade durch die veränderte Behandlung dieser Falten, einen fast ängstlichen Ausdruck erhalten. Die schönen Abdrücke dieses Zustandes, wie z. B. der in Amsterdam, gleichen übrigens in der Wirkung einem Schabkunstblatte, ja gehen noch darüber hinaus, indem sie unmittelbar an die Leistungsfähigkeit der Malerei erinnern.

Vosmaer bezeichnet dieses Blatt, das die schönste Bildnisradierung Rembrandts ist, als das nec plus ultra der Radierkunst überhaupt.

275 **Der junge Haaring** (Thomas Iakobsz H., 1657 und 1658 Auktionator der Desolate Boedelkamer in Amsterdam). Er sitzt von vorn gesehen, barhäuptig, mit langem Haar und blickt uns an. Seine Linke ruht von der Stuhllehne herab. Hinten rechts sieht man ein vergittertes Fenster. Kniestück.

(W. 277, Bl. 179, M. 169, D. 262, H. 288)

Bez. Rembran f. 1655 199:147 mm

I Von der großen (199:147 mm) Platte. Vor dem Stab quer über der Mitte des Fensters *(Abb. R. 728)*.

II Mit diesem.

III Im Hintergrunde links ein Gemälde mit oben abgerundetem Rahmen hinzugefügt (Abb. R. 730).

IV Überarbeitet. Das Gemälde entfernt.

V Die Platte verkleinert auf 118:105 mm, so daß es jetzt ein Brustbild ohne Hände ist.

VI Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Bartsch kannte IV nicht. Dutuit nennt einen VI, die Platte oval zugeschnitten, den es nicht gibt, da die Drucke von Alvin-Beaumont noch die Größe von V haben.

Der I. Zustand ist offenbar der einzige ähnliche, weil durchaus lebensvolle; ein besonders schönes Exemplar in Amsterdam. — Schon dieser I. Zustand ist bezeichnet; im II. ist die Bezeichnung nur aufgestochen, nicht neu aufgesetzt (Middleton).

Im II. ist der Ausdruck aus einem ruhig-ernsten ein schwermütig-kränklicher, hektischer geworden. Wahrscheinlich rührt schon diese Überarbeitung nicht mehr von Rembrandt her. Middleton nimmt dieses erst vom III. an, wo der Ausdruck starr und stumpf ist.

Nach Holmes Nr. 288 vielleicht das schönste radierte Bildnis.

276 **Jan Lutma** der Ältere (Hollands gefeiertster Meister im Goldschmiedehandwerk, 1584—1669). Bis unter die Knie gesehen, lehnt sich der alte Goldschmied in einem hohen Stuhl zurück und hält in seiner Rechten eine Statuette. Auf dem Tisch rechts eine Muschelschale, Hammer und eine Dose mit Punzen. Hinten ein Fenster; u. a. m.

(W. 278, Bl. 182, M. 171, D. 265, H. 290)

Bez. Rembrandt f. 1656 198:149 mm

I Vor dem Fenster. Unbezeichnet *(Abb. R. 735)*.
II Mit dem Fenster, der Bezeichnung (oben im Fenster links) und dem Titel „Joannes Lutma Aurifex/Natus Groningae" rechts von seinem linken Ellbogen (Abb. R. 736, verkl.).
III Die rechte obere Ecke mit gebogenen Kreuzlagen.
IV Neudrucke (später überarbeitet) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Bartsch kannte nur zwei Zustände, und führte einen mit verkleinerter Platte (den Rovinski als Amsterdamer Unikum mit IV aufzählt) in der Anmerkung auf S. 230 an. Dies ist aber nur ein zusammengeschrumpfter, nicht in der Platte verkürzter III.

Im I. Zustande die Wirkung hauptsächlich durch die kalte Nadel erzielt. Dutuit machte die Ausstellung, daß das Beiwerk mit zu komplizierter Arbeit ausgedrückt sei, woher Tuch, Pelz, Tisch, Stuhl und Wand fast gleichförmig aussehen.

Die von Wilson und Claussin beschriebenen Drucke eines angeblich noch früheren Zustandes sind Makulaturdrucke des I. Zustandes, der sich rasch abgenutzt hatte. Ein solcher von Rembrandt mit Tinte, Tusche und Rötel überzeichneter Abdruck befindet sich in Berlin (ehemals bei Herrn A. von Beckerath und noch früher bei Mr. Edw. Cheney).

Der II., im Gewande usw. mit dem Grabstichel überarbeitet, dann teilweise, — besonders wieder im Gewande, — mit der Nadel in Wirkung gesetzte Zustand rührt, — entgegen Middletons Ansicht, — wohl noch von Rembrandt her, wie dies auch Seymour Haden annimmt.

277 **Jan Asselijn** (Maler, 1610—52). Halbfigur in hohem Hut nach links, mit in die Seite gestemmter Linken. Die Rechte ruht auf einem Tisch links, auf dem wir auch mehrere Bücher sehen. Er wendet den Kopf und blickt uns an. Der Hintergrund (der im I. Zustand eine große Staffelei aufwies) ist weiß.

(W. 279, Bl. 171, M. 161, D. 255, H. 227)

Bez. Rembra(ndt) f. 16.. (um 1647, nach Middleton von 1648) 216:167 mm

I Mit der Staffelei und dem Gemälde *(Abb. R. 738)*.
II Diese sind fast ausgeschliffen.
III Der Grund ganz gereinigt.
IV Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Mit Nadel und Stichel überarbeitet und in Wirkung gesetzt.
Ein von Rembrandt in Tinte, Tusche und Rötel überzeichneter Abdruck des ausgedruckten I. Zustandes in Berlin (ehemals bei Herrn A. von Beckerath und Mr. Edw. Cheney), von anderer Hand in Tinte datiert: 1651.

Der II. Zustand, noch mit den Spuren der entfernten Staffelei, kommt mehrfach auf japanischem Papier vor (so auch im Britischen Museum).

Asselijn war gerade kurz vorher, 1646, aus Italien zurückgekehrt, von wo er eine ganz neue Art der Naturauffassung in seine Heimat mitgebracht hatte. Zuversicht und Lebenslust sprechen aus seinen Zügen. Die Mißgestalt seiner Hand (Houbraken III, 64), die ihm den Beinamen die Krabbe eingetragen hatte, sowie die Kleinheit seiner Gestalt sind hier nach Kräften verdeckt.

278 **Ephraim Bonus**, Arzt (Le juif à la rampe). Dreiviertelfigur, hinter dem Geländer einer nach rechts herabgehenden Treppe stehend. Auf das Geländer legt er seine Rechte (mit dem viel zu kurz geratenen Arm). Er trägt breitkrämpigen Hut, Mantel, Vollbart usw.

(W. 280, Bl. 172, M. 158, D. 256, H. 226)

Bez. Rembrandt f. 1647 236 : 177 mm

I Das Treppengeländer fast ohne Kreuzschraffierungen; auf den unteren Teil des Mantels fällt ein ganz weißes Licht; der Fingerring erscheint durch den Plattengrat schwarz (à la bague noire) *(Abb. R. 741)*.
II Überarbeitet. Unter den Fingern der Hand eine nach rechts geneigte Kreuzlage auf dem Geländer: der Ring hell usw. (Abb. R. 742).

Der Hintergrund mit dem Stichel gearbeitet. Der I. Zustand, der weit schärfere Gegensätze von Licht und Schatten zeigt, nur in Amsterdam, im Britischen Museum und ehemals bei Mr. Holford (jetzt bei Baron Edmond Rothschild in Paris), vorzüglich. — Der II. gleichmäßig mit dem Stichel überarbeitet, auch im Gesicht; einige Stellen, wie z. B. die Hand, kräftig mit der Nadel in Wirkung gesetzt. Der Ausdruck des Gesichts, namentlich in den Augen, ist hier wesentlich schwächer. Auch hier haben sich die feinen Arbeiten im Gesicht bald verloren. Schöne Würdigung bei Blanc.

Gegenseitiges, fast gleich großes Brustbild in der Sammlung Six in Amsterdam. Nach Singer wäre die Radierung nur eine fremde Reproduktion dieses Gemäldes.

Durch die Kraft der Charakteristik eines der vorzüglichsten Bildnisse des Meisters. Im Bonus ist der Typus des um seine Mitmenschen besorgten Arztes verkörpert. Durch die zielbewußte Verwendung der kalten Nadel ist eine außerordentliche Tiefe der Färbung erreicht.

279 Jan Uijtenbogaert (Arminianer-Haupt, 1557—1644). Im unregelmäßigen Oval: Halbfigur an einem Tisch, vor einem großen offenen Buch sitzend, dessen Blätter er mit seiner Linken hält. Er trägt Käppchen, Vollbart und pelzbesetzten Mantel. Hinten links ein Vorhang, rechts Bücher.

(W. 281, Bl. 190, M. 114, D. 272, H. 128)

Bez. Rembrandt f. 1635 225 : 184 mm

I Wie der folgende von der viereckigen Platte und vor der Bezeichnung. Die Halskrause nur leicht behandelt *(Abb. R. 743)*.
II Die Halskrause durchgeführt, namentlich mit fast wagerechten Strichen rechts.
III Die Platte achteckig zugeschnitten, mit Bezeichnung oben und vier Versen vor Grotius unten. Wie der folgende nicht an allen Seiten gleichmäßig beschnitten. Der Umriß des Ovals namentlich mittlings rechts noch nicht bestimmt (Abb. R. 746, verkleinert).
IV Der Umriß des Ovals überall bestimmt.
V Die achteckige Platte an allen Seiten gleichmäßig beschnitten.
VI Ganz und derb überarbeitet; der Vorhang rechts mit ganz regelmäßigen, dichten Kreuzlagen überzogen usw.
VII Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Bartsch kannte nur zwei Zustände, indem er die beiden ersten nicht voneinander unterschied und ebensowenig die weiteren.

In den beiden ersten, äußerst seltenen Zuständen ist der Grund hell. Der I. Zustand nur im Britischen Museum, in Amsterdam und beim Baron Edmond Rothschild in Paris; der II. nur im Britischen Museum, und zwar in zwei Exemplaren, wovon das eine überzeichnet.
Im I. Zustand ist der Ausdruck viel ernster und lebendiger, im II. ist er freundlicher aber auch starrer gemacht durch die Einfügung einer zweiten Falte unter jedem Auge, ferner durch das Hinaufziehen der Mundwinkel und durch die schärfere Herausarbeitung der Backenknochen. Die Halskrause ist mit der Nadel überarbeitet. Im Britischen Museum ein von Rembrandt mit schwarzer Kreide überzeichneter Abdruck (Abb. R. 745), mit Falten im Vorhang, die nicht ausgeführt wurden.
Die Arbeit des III. Zustandes, worin der Vorhang rechts, die Arkade im Hintergrunde, die Bezeichnung und die Verse hinzugefügt sind, rühren, wie Middleton mit Recht angibt, nicht mehr von Rembrandt her. Holmes Nr. 128 freilich meint noch, der IV. Zustand sei so vollendet, daß an Rembrandt nicht wohl zu zweifeln sei.

Nach Coppier 1917 S. 38 unter Mitwirkung Bols entstanden.

280 Jan Cornelis Sylvius (vergl. B. 266). Im Oval: Halbfigur etwas nach links hinter einem Tisch. Seine Linke blättert in einem Buch, und mit der Rechten gestikuliert er. Das grelle Licht von links wirft Schatten seines Kopfes, seiner Rechten und des Buches auf die Außenseite des Ovals. Um das Oval herum die lange Inschrift „Spes ... aōs 74."

(W. 282, Bl. 187, M. 155, D. 269, H. 225)

Bez. Rembrandt 1646 (nicht 1645) 278 : 188 mm

I Eine kleine Stelle zwischen Braue und Lid des rechten Auges bloß aus Parallellinien, daher hell (Hind). *(Abb. R. 750).*

II Kreuzlagen hinzugefügt (siehe O. Gutekunst im Repertor. 1901, 60). Ein Stichelglitscher in der oberen rechten Ecke ist verschwunden.

Nach Sylvius' Tode gefertigt. Mit der Nadel fein überarbeitet. Das Gesicht durch eine leichte Körnung modelliert, die Rovinski S. XXX als durch Schwefelstaub hervorgebracht bezeichnet. — Besonders frühe und schöne Abdrücke in den ehemaligen Sammlungen Holford und Buccleugh. Ein Wunder an Farbigkeit und feiner geistreicher Durchführung.

Im Britischen Museum ein Abdruck auf japanischem Papier.

Es fragt sich, wieweit bei der Ausführung des Schlagschattens sowie überhaupt des Hintergrundes ein Schüler (unter Verwendung des Grabstichels?) mitgeholfen haben kann. — Nach Singer S. 235 und 288 sehr fraglich.

Gegenseitige Sepia-Zeichnung in Oval, Fol., im Britischen Museum, worauf der Schlagschatten schon angegeben ist.

Das angeblich dieselbe Persönlichkeit darstellende Gemälde von 1645 bei Herrn von Carstanjen in Berlin, ehemals in der Sammlung Fesch, ist abweichend und dürfte überhaupt nicht Sylvius darstellen (vergl. Nr. 266).

281 Jan Uijtenbogaert, gen. der Goldwäger (Geldeinnehmer der Staaten von Holland). Er sitzt an einem Tisch in einem Zimmer, das viel Gerät aufweist und reicht einem rechts knienden Jungen ein Päckchen mit seiner Linken. Die Rechte hält eine Feder und ruht auf einem Buch. Über diesem hängt eine Wage an einem Brett. An der Rückwand ein Bild der ehernen Schlange. In der Tür links hinten eine Frau und ein Mann; u. a. m.

(W. 283, Bl. 189, M. 138, D. 271, H. 167)

Bez. Rembrandt f. 1639 250 : 205 mm

I Der Kopf des Goldwägers nur leicht umrissen.

II Der Kopf ausgeführt *(Abb. R. 261).*

III Von W. Baillie überarbeitet; z. B. starke, nach rechts geneigte, neue Kreuzlage rechts von der ehernen Schlange auf dem Bild: die Darstellung des Bilds deutlich geworden usw.

IV Neudrucke auf weißem Kupferdruckpapier (Rovinski).

Der I. Zustand, ein Probedruck, brachte es auf der Auktion Didot auf 6500 fs.

Der II. mit dem Grabstichel in allen größeren Schattenpartien überarbeitet, dann nur wenig, namentlich am Pelz, mit der kalten Nadel behandelt.

Der III. zeigt neuen Grat am Pelz.

Der I. Zustand im Britischen Museum zeigt die Gesichter leicht überzeichnet, wohl von Rembrandt selbst (Colvin Nr. 162).

Seymour Haden 1895 S. 30 schreibt nur den Kopf und die Schultern des Goldwägers Rembrandt zu, das übrige vielleicht Bol. Middleton nennt nicht den Namen eines bestimmten Gehilfen, spricht aber Rembrandt auch noch die beiden Gestalten im Hintergrunde zu. Der

kniende Junge weist auf dieselbe Hand, die das Ecce homo von 1636 ausgeführt hat. Siehe B. Tideman in Oud-Holl. 1903, 125. — Nach Singer S. 157 fraglich.
Uijtenbogaert hat in dem gleichen Jahre 1639 die Zahlung des Prinzen Friedrich Heinrich an Rembrandt vermittelt; vielleicht daß (nach De Groot, Urk. 67) die Radierung den Dank dafür bildet. Nach Coppier 1917 S. 47 erster Versuch eines tableau (de portrait?) gravé.

282 (Der kleine) **Coppenol,** (Schreibmeister, geb. 1598). Er sitzt, reichlich als Halbfigur gesehen nach links und schreibt mit der Rechten auf ein Papier, auf das er auch die Linke legt. Kopf und Blick wendet er uns zu. Hinter ihm steht ein Knabe. Rückwärts links das Fenster.

(W. 284, Bl. 174, M. 62, D. 257, H. 269)

Um 1653 (nach Middleton von 1651; Bode [Studien S. 533] rückt das Blatt nahe an den großen Coppenol heran, da der Dargestellte hier nur um weniges jünger aussehe). 259 : 189 mm

I Wie die beiden folgenden mit dem großen dunklen Rund im Hintergrunde; vor den Richtmaßen und dem Zirkel nahe dem Fenster, links an der Wand *(Abb. R. 755)*.
II Mit den Richtmaßen und dem Zirkel.
III Die ganze Stirn Coppenols mit Kreuzlagen bedeckt.
IV Statt des Rundes ein Triptychon im Hintergrunde (Abb. R. 759).
V Dieses ist unvollkommen beseitigt.
Rovinski VI, „mit dem wiederhergestellten dunklen Rund" ist wohl nur eine Druckvariante von III, bestenfalls ein Zwischenzustand zwischen III und IV.

Der I. Zustand ist ganz anders als die folgenden und viel geistvoller im Ausdruck beider Gesichter, was man namentlich am oberen Augenlid des rechten Auges von Coppenol sehen kann. Die Abdrücke (in der Albertina, in Amsterdam, Berlin [ehemals bei Buccleugh] und im Britischen Museum, sämtlich auf Pergament, wohl auf Wunsch des Kalligraphen) wirken wie Schabkunstblätter. Im Britischen Museum auch ein Abdruck auf japanischem Papier.
Die Überarbeitung des III. Zustandes, die besonders im Kopfe des Knaben hart ist, scheint nicht mehr Rembrandt anzugehören. — Im IV. ist das Triptychon grob gestochen. — Der V. gleichmäßig aufgearbeitet.
Der Junge ist C.'s Großsohn (De Groot, Rep. XIX, 381). — Nach Singer S. 109 und 285 auch im I. Zustand zweifelhaft, wegen der Verzeichnung.

283 (Der große) **Coppenol.** Er steht (sitzt?) an einem Tisch nach rechts und hält mit beiden Händen ein großes Blatt Papier, in der Rechten auch noch den Kiel. Er trägt ein Käppchen und richtet Kopf wie Blick fast nach vorn. Hinten ein großer Vorhang.

(W. 285, Bl. 175, M. 174, D. 258, H. 300)

Um 1658 (oder etwas früher? Holmes Nr. 300) 335 : 281 mm

I Unvollendet mit weißem Hintergrunde und hellem, rechtem Ärmel (Abb. R. 763).
II Im Hintergrunde ein Vorhang, dessen oberer Teil noch etwas licht ist. Der rechte Ärmel dunkel, aber noch etwas heller als der Rock *(Abb. R. 764)*.
III Der obere Teil des Vorhangs dunkel; der rechte Ärmel durch Überarbeitung dem Tone des Rocks angenähert. Zwischen Hemdmanschette und Rockmanschette an seinem rechten Arm ein heller Streifen. Auf diesem sind jetzt unten, sechs nach oben rechts laufende, kurze Striche hinzugekommen.
IV Mit starken, nach links geneigten Diagonalstrichen im oberen Teil der von der rechten Ecke ausgehenden Vorhangsfalte.
V Mehr solcher Striche: sie erstrecken sich statt bis etwa 4 jetzt bis etwa 7 cm links vom rechten Plattenrand.
VI Die Platte auf 159 : 133 mm verkleinert: nur der Kopf.
VII Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Bartsch schied nicht die vier mittleren Zustände voneinander; Blanc nicht den III. bis V. — Der von Claussin erwähnte und von Blanc und Dutuit aufgenommene allererste Zustand mit ganz weißem, rechtem Ärmel und nur bis zur halben Höhe beschattetem Pfeiler hat sich nicht wieder auffinden lassen.

Der Mantel gleich von vornherein mit dem Grabstichel gearbeitet. Im Probedruck (I) einiges mit der Nadel hinzugefügt. Vom II. an das Ganze fein mit der Nadel überarbeitet. — Der V. von anderer Hand fein mit dem Stichel überarbeitet. Der VI. wurde kurz vor 1770 hergestellt. Auf einem Abdruck des V. Zustandes in der Sammlung Denon befand sich die Inschrift von Coppenols Hand: qui art a partout part a. Lieven van Coppenol. R. v. Ryn fecit anno 1658. — Auf einem Abdruck vom IV. im Amsterdamer Kabinett kommt Coppenols Inschrift mit der Jahrzahl 1661 vor, auf einem von V. im Britischen Museum mit 1664, Aet. 65, auf einem anderen, der ehemals bei Crozat war (Mariette, Abecedario IV, 355) mit 1667 und dem Namen: J. Six de Chandelier unter den Versen. Die Gedichte bei De Groot, Urk. 238, 262 und 289 wiedergegeben.
Ein Gemälde von gleicher Größe und in der Darstellung übereinstimmend, jedoch gegenseitig, bei Lord Ashburton (Bath House) in London, aus gleicher Zeit. Ein nicht datiertes Gemälde bei Baron Alfons Rothschild scheint als Vorlage benutzt worden zu sein (Holmes Nr. 300). Die große Radierung stellt, wie B. 281 von 1639, einen Versuch dar, mit der Wirkung eines Gemäldes zu rivalisieren. Wenn der Dargestellte sich hier nicht so schlicht und unbefangen, wie bei Rembrandt üblich, gibt, so liegt die Schuld wohl an seiner zu schulmeisterlicher Repräsentation neigenden Persönlichkeit.

284 Arnold Tholinx, Mediziner (Inspektor der Medizinal-Kollegien von Amsterdam 1643 bis 1653; auch Dr. Petrus van Thol genannt; gewöhnlich als der „Advokat Tolling" bezeichnet). Halbfigur hinter einem Tisch sitzend, ein wenig nach links gewandt. Auf dem Tisch Bücher. Neben ihm rechts drei Flaschen. Er trägt hohen Hut und in seiner Rechten hält er einen Klemmer.

(W. 286, Bl. 188, M. 170, D. 270, H. 289)

Um 1656 (Middleton 1655) 196 : 149 mm

I Mit einfacher Kreuzlage auf der linken Brust oben *(Abb. R. 771)*.
II Stark überarbeitet; auf der Brust ist eine wagerechte Kreuzlage hinzugekommen.
Die Spaltung des I bei Rovinski ist nur auf Druckverschiedenheit zurückzuführen.

Kräftig mit der Nadel in Wirkung gesetzt.
Der I. Zustand, worin der Bart infolge von Plattengrat geteilt erscheint, äußerst selten; ausgezeichneter Abdruck im Britischen Museum; der Abdruck der Sammlung Griffiths, jetzt bei Baron Edm. Rothschild in Paris, erzielte einen der höchsten bisher für eine Radierung gezahlten Preise, nämlich 30200 M. Sonst nur noch zwei Abzüge bekannt.
Auch der II. ist sehr selten und meist mit viel Plattengrat; es kann somit nur eine kleine Anzahl von Abzügen gemacht worden sein. Auktion Hume 12500 fs.
Wilson hat angemerkt, daß derselbe Stuhl bei den Bildnissen von Lutma und dem alten Haaring wiederkehrt.
Sehr schönes Gemälde derselben Persönlichkeit von 1656 in der Sammlung André in Paris.

285 Jan Six (genannt: der Bürgermeister Six, geb. 1618. Six hatte seit 1656 verschiedene öffentliche Ämter in Amsterdam; Bürgermeister erst 1691; starb 1700). Er steht an das Fenster rechts gelehnt mit dem Rücken gegen das Licht und liest in einem Buch, das er in beiden Händen hält. Sein langes Haar fällt auf den großen, weißen Halskragen. Am Fenster oben ein großer Hut; an der Wand hinten ein halbverdecktes Bild: davor ein Tisch mit einem Schwert darauf: vorn links Bücher auf einem Stuhl.

(W. 287, Bl. 184, M. 159, D. 267, H. 228)

Bez. Rembrandt f. 1647 243 : 194 mm

I Vor der Bezeichnung; mit einer Art Fensterbrett rechts von Six's Arm (Abb. R. 774, verkleinert).
II Mit der Bezeichnung (die Zahlen 6 und 4 sind verkehrt geschrieben); das Fensterbrett entfernt.
III Mit den Worten: Jan Six Ae. 29 im Unterrand links; die Zahlen richtig gestellt *(Abb. R. 775)*.
IV Etwa 25 graue Neudrucke aus dem 18. Jahrhundert (Rovinski).
V Fünf bis sechs Neudrucke kurz vor dem Jahr 1870 abgezogen (Amsterdam).
Bartsch kannte den II. noch nicht. Die Platte befindet sich noch im Besitz der Familie Six zu Amsterdam.

Die einzige Bildnisradierung Rembrandts in ganzer Figur. Bis auf einiges an der Fensterwandung, dem Degen usw., wesentlich Stichelarbeit über leichter Vorradierung, mit der kalten Nadel in Wirkung gesetzt.
Der I. Zustand, mit der bis zum halben Oberarm reichenden Fensterbrüstung, nur in Paris und Amsterdam. 1912 wurde einer in Paris für 77000 fs. verkauft. Doch der II. bei Bonnat ist besser (Coppier 1917 S. 57 fg.). — Der II. stets auf japanischem Papier gedruckt; das Didotsche Exemplar, das schönste, das Dutuit gesehen, brachte 17000 fs. — In dem III. ist der starke Gegensatz zwischen dem vollständigen Dunkel des Grundes und dem Weiß des Papieres bereits abgemildert; ein außerordentlich schöner Abdruck auf der Auktion Chambry brachte 7500 fs. Viele gute Abdrücke kann die zart gestochene Platte nicht geliefert haben.
Bei Herrn Bonnat in Paris eine gleich große Ölskizze zu der Radierung (J. Six in Onze Kunst 1908 II 53 ff. zweifelhaft, da das Kostüm aus der Zeit nach Rembrandt); das Fenster befindet sich hier links, die Haltung ist etwas anders.
Im Besitz der Familie Six in Amsterdam eine getuschte Federzeichnung Rembrandts in Folio, Jan Six darstellend, mit dem gleichen Fenster im Hintergrunde, doch von einem andern Stand-

punkt aus genommen; er sieht auf den Beschauer, ein Windspiel springt an ihm empor. — Im Fodormuseum zu Amsterdam, auf der Rückseite eines Blattes mit einer Bettlerfamilie von Rembrandt (De Groot 1223) in flüchtiger Zeichnung eine Studie zum Oberkörper des Jan Six, der hier einen Hut trägt und auf ein in der rechten Hand gehaltenes Blatt sieht. — Bei Jkh. Prof. Jan Six in Amsterdam eine Pause für die Platte, auf der Rückseite mit Kreide (nicht Rötel) bestrichen; Six hält mit beiden Händen ein Blatt oder Buch (Prof. Six in der Kunstchron. 1907/8 Sp. 158).

In technischer Hinsicht ist diese Radierung das unübertroffene Meisterwerk Rembrandts als malerische Schilderung einer Räumlichkeit, die zugleich zur Charakterisierung des Dargestellten dient. — Siehe Jan Six, Rembr. Vorbereitung usw. 1908 (im Literatur-Verz.).

MÄNNLICHE PHANTASIEKÖPFE

286 **Erster Orientalenkopf.** (Von manchen Schriftstellern, so auch von Blanc, fälschlich als Bildnis des Jac. Cats bezeichnet.) Brustbild ohne Hände von vorn, der Körper ein wenig nach links. Er trägt ein Käppchen, unter dem in der Mitte vorn eine Locke hervortritt, und eine Kette über dem pelzverbrämten Rock. Das Licht fällt von links.

(W. 288, Bl. 173, M. 122, D. 283, H. 131)

Bez. Rembrandt geretuc. 1635 (nach M. Schmid Kunstchronik 1897, 132 geretuch.)

151 : 124 mm

I Der Hals links zeigt eine fast weiße Stelle *(Abb. R. 776).*
II Der ganze Hals mit Strichen bedeckt.
III Neudrucke: mit einem Loch in der Platte oberhalb der Bezeichnung.

Gegenseitige Kopie nach Lievens B. 21, unter Hinzufügung der Stirnlocke. Die schwächere Radierung Lievens B. 19 dagegen stimmt durchaus mit dem Rembrandtschen Blatt überein.
Das Wort hinter Rembrandts Namen, das früher Venetiis, Venetus oder Rhenetus gelesen wurde, zeigt an, daß diese Platte, gleich den beiden folgenden, von Rembrandt retuschiert worden sei. Bode (briefl. Mitt.) verweist dabei auf die ähnliche und ziemlich gleichzeitige Bezeichnung „Rembrandt verandert en overgeschildert 1636" auf der Opferung Isaaks in der Münchner Pinakothek.
Der I. Zustand nur im Britischen Museum. Die Platte in der Universitäts-Bibliothek zu Göttingen (Hind).
Seymour Haden S. 39 hielt diesen und die beiden folgenden Köpfe für Arbeiten von Lievens, während sie offenbar nur Kopien nach dessen von Bartsch beschriebenen Radierungen sind. — Middleton erklärt sie für freie Kopien Rembrandts nach Lievens. — Dutuit endlich (II, 75) äußerte die Ansicht, die auch von uns vertreten und von allen späteren Schriftstellern, mit Ausnahme Rovinskis, geteilt wird, daß es sich hierbei um Kopien handle, die von Rembrandts Schülern nach Radierungen von Lievens geschaffen und von Rembrandt retuschiert worden seien. Nach Coppier 1914 S. 20 von Rembrandt in Leiden nach Lievens kopiert und acht Jahre später in Amsterdam überarbeitet; so auch B. 287 bis 289.
Sicher erreichen, wie auch Seymour Haden meint, während Rovinski freilich dies bestreitet, die Kopien die für Lievens charakteristischen Originale nicht. Der Ausdruck in dem vorliegenden

Blatte ist z. B. viel schwächer und ein ganz anderer, zu freundlich. Auch die lockere Behandlungsweise hat nichts, was auf Rembrandt weist. Ja die zittrige Form der Buchstaben in dem Worte „geretuc." könnte darauf führen, daß diese Inschrift überhaupt nicht von Rembrandt stammt. Nach Bode Rembrandts Werk Nr. 25 nach dem Bildnis von Rembrandts Vater bei Dr. Melville Wassermann in Paris. Holmes Nr. 131 macht darauf aufmerksam, daß die Zeichnung in Oxford mit dem Namen Harmen Gerritsz eine ganz andere Person darstellt.
Ähnliche Schriftzeichen sowie sonstige Eigentümlichkeiten des Blattes, wie z. B. das Hervortreten des Weißen im Auge, finden sich auf den Radierungen Salomon Konincks, und gerade dessen Name ist von De Vries mit dem großen Ecce homo (B. 77) in Verbindung gebracht worden, worauf derselbe Kopf in durchaus ähnlicher Behandlung wiederkehrt. Vosmaer S. 138 führt auch ein Gemälde dieses Künstlers bei Suermondt, einen Greisenkopf, an, der dasselbe Modell wiedergeben soll. Es scheint also nicht unmöglich, daß das Blatt überhaupt von Koninck herrühre und von ihm, vielleicht nur auf Grund einer kleinen Änderung, die Rembrandt angegeben, als von seinem Lehrer retuschiert bezeichnet worden sei.

287 **Zweiter Orientalenkopf.** Brustbild ohne Hände, vornübergebeugt im Profil nach links. Er trägt eine unten turbanartig umwundene Pelzmütze und einen Rock mit Pelzkragen. Das Licht fällt von links.

(W. 289, Bl. 288, M. 123, D. 284, H. 132)

Bez. Rembrandt geretuckert. Um 1635 151 : 124 mm

(Abb. R. 778)

Gegenseitige Kopie nach Lievens B. 20. Der über das Ohr fallende Rand der Kopfbinde ist gar nicht verstanden. Rembrandt hat hier die Ornamente bewahrt, die Lievens im Lauf seiner Arbeit mit Pelzwerk überarbeitet hat (Coppier 1917 S. 30). — Siehe die vorige Nummer.

Der Bostoner Ausstellungskatalog Nr. 116 und 117 zweifelt diese und die Bezeichnung des folgenden Blattes ihrer Form wegen mit Recht an.

288 **Dritter Orientalenkopf.** Brustbild ohne Hände im Profil nach rechts. Er trägt einen starken Vollbart und einen reichen Turban mit Reiherfeder vorn. Das Licht fällt von links.

(W. 290, Bl. 289, M. 124, D. 285, H. 133)

Bez. Rembrandt geretuck. 1635 158 : 135 mm

(Abb. R. 779)

Gegenseitige Kopie nach Lievens B. 18, unter Hinzufügung des Federbusches und Veränderung des Turbans und des Rocks. Besonders der Bart ist schlecht charakterisiert, Licht und Schatten sind gar nicht zusammengehalten. — Siehe die Bemerkungen zu B. 286.

289 **Vierter Orientalenkopf** (von Bartsch Homme en cheveux genannt). Brustbild ohne Hände eines jüngeren, bärtigen Mannes im Dreiviertelprofil nach links. Er trägt ein Barett und einen dunklen Rock über ein helleres Wams.

(W. 291, Bl. 255, M. 125, D. 286, H. 134)

Bezeichnet: R. Um 1635 156:137 mm

I Vor den Haaren unterhalb der Nasenspitze.
II Mit denselben *(Abb. R. 782).*
III Mit der Adresse „J. de Reyger exc." unten links (Sammlung Friedrich August II., Dresden).
Der von Wilson aufgestellte allererste Zustand ist von den Nachfolgern nicht angenommen worden.

Gegenseitige Kopie gleichen Maßstabes nach Lievens B. 26, unter Hinzufügung des Baretts sowie der Locken auf der abgewandten Seite des Gesichts, das Original an Güte der Zeichnung nicht erreichend.—Von diesem Blatte gilt das gleiche wie von den drei vorhergehenden.

290 **Niederblickender Greis in hoher Fellmütze** (nach Bartsch Vieillard à grande barbe; schließt sich den vier Orientalenköpfen an). Brustbild ohne Hände etwas nach links, das Gesicht fast von vorn. Er ist bärtig, trägt eine mit langen Schärpen umwundene Fellmütze und scheint herabzublicken. Das Licht fällt von links.

(W. 292, Bl. 286, M. 126, D. 287, H. 130)

Bez. Rembrandt (diese Bezeichnung scheint nicht eigenhändig zu sein; in Amsterdam das R umgekehrt). Um 1635 113:102 mm

I Mit spitzen Plattenecken (ehemal. Sammlung Artaria, Rovinski).
II Die Ecken abgerundet.
III Neudrucke von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Von Middleton für etwas zweifelhaft erklärt. A. Jordan (Repertor. XVI [1893] 297) verwirft das Blatt, weil es, was er zuerst wahrgenommen hat, eine gegenseitige Kopie nach B. 260 mit Zusätzen ist. Und zwar ist nicht nur, wie er angibt, die Fellmütze hinzugefügt worden, sondern der Kopf scheint ursprünglich bereits mit dem nach beiden Seiten hinabfallenden Kopftuch bedeckt gewesen zu sein.
Wenn auch die Möglichkeit besteht, daß hier nur eine Schülerarbeit vorliegt, so habe ich mich doch, wegen der Leichtigkeit der Arbeit z. B. im Fellwerk, zunächst noch nicht entschließen können, das Blatt Rembrandt ganz abzusprechen.

291 **Greis mit langem Bart, seitwärts blickend** (nach Bartsch Vieillard à grande barbe et tête chauve [!]; nach Blanc Vieillard à grande barbe et à l'épaule blanche). Brustbild ohne Hände nach rechts, der Kopf nach vorn, der Blick zurück nach links unten gewandt. Weißer, wallender Vollbart, hohe Stirn, dunkles Gewand, an dem man drei helle Knöpfe sieht. Der rechte Ärmel ist nur angedeutet: das Licht fällt von rechts.

(W. 293, Bl. 285, M. 29, D. 288, H. 26)

Um 1630 72:65 mm
(Abb. R. 785)

Denselben Greis stellt nach Bode, Studien S. 381, ein Gemälde der Schweriner Galerie dar. Eine denselben Greis darstellende Rötelzeichnung von 1630 befand sich ehemals in der Sammlung de Vos. — Dasselbe Modell wie auf B. 260 usw.

292 **Kahlkopf, nach rechts gewendet.** Brustbild ohne Hände im Profil nach rechts. Kahlkopf mit fast geschlossenen Augen. Der Hintergrund ist oben schattiert.

(W. 294, Bl. 272, M. 39, D. 289, H. 23)

Bez. RL 1630 70 : 59 mm

I Wie der folgende von der größeren Platte (118 : 97 mm) und mit weißem Grunde. Das Gewand fehlt noch.
II Mit dem Gewande *(Abb. R. 788)*.
III Verkleinert; mit schattiertem Grunde; rechts unten neue Bezeichnung.
IV Neudrucke mit einem Loch in der Platte rechts unten (Albertina, Rovinski).
Rovinski spaltet III in (III) mit einer grauen Fehlstelle im Hintergrund oben gegen rechts; und IV, diese überarbeitet, doch mögen das nur Druckverschiedenheiten, d. h. seine III ein schlecht- und ausgedrucktes Exemplar von seiner IV sein.

Auf dem Abdruck des I. Zustandes im Britischen Museum, der sich auf der Rückseite der Weißen Mohrin B. 357 befindet (Dutuit hatte ihn mit B. 290 verwechselt und sucht ihn auf der Rückseite des Weißen Mohren B. 339), ist der Mantel mit Tusche, — nach Middleton nicht von Rembrandt, — hinzugefügt. Nach Coppier 1917 S. 30 genaue Kopien nach Lievens.
Im II. ist eine zweite gleichlautende Bezeichnung in der Mitte, neben der links befindlichen, hinzugefügt worden (Paris). Nach Coppier von Rembrandt überarbeitet.
Die Überarbeitung des III. Zustandes dürfte, schon wegen der echten, rechts angebrachten, ebenfalls gleichlautenden Bezeichnung, — entgegen Middleton, — auf Rembrandt selbst zurückzuführen sein. Durch Zudecken oder Ausschneiden sind gefälschte Exemplare, die den I. darstellen sollen, hergestellt worden (Britisches Museum, Amsterdam).
Der Dargestellte ist die gleiche Persönlichkeit wie der „Jude Philo" B. 321 und die auf den Radierungen B. 294 und 304, ferner bei Lievens B. 21, 32 und 33 und Vliet B. 20 und 24 dargestellte. Nach Michel (Gaz. d. B.-Arts 1890 II, 159) wäre das Rembrandts Vater, der am 27. April 1630 beerdigt worden ist.

293 **Kahlkopf, nach links gewendet.** Brustbild ohne Hände im Profil nach links. Kahlkopf mit offenen Augen. Der Hintergrund ist oben schattiert. Freie Kopie nach B. 292.

(W. 308, Bl. 273, M. 41, D. 290, H. † 349)

Ungefähr 110 : 69; Bildfläche 75 : 68 mm

I Von der größeren (110 : 69 mm) Platte mit weißem Rand oben und unten *(Abb. R. 791)*.
II Der obere Rand abgeschnitten; mit der Bezeichnung „Smith alias Buckhorse, the Noted Bruiser, Hogarth pinxt. 1747" (Hind).
III Von der nochmals auf 75 : 68 mm verkleinerten Platte; auch der Unterrand abgeschnitten (Rovinski).
Möglicherweise ist Rovinski ungenau, so daß II und III in eins fallen.

Nicht von Rembrandt.
Gegenseitige Kopie nach dem III. Zustande des vorhergehenden Blattes, unter Fortlassung des Barts. So schon Nagler (K.-Lex.) und A. Jordan (Repertor. XVI [1893] S. 297).

294 **Kahlkopf, nach rechts gewendet, klein.** Brustbild ohne Hände im Profil nach rechts, vornübergebeugt. Er blickt herab und ist fast kahl. Ein Pelzkragen umschließt den Hals.

(W. 295, Bl. 274, M. 40 D. 291, H. 24)

Bez. RL. 1630 56 : 43 mm

I Mit rauhen Rändern und ungereinigter Platte (Amsterdam, *Abb. R. 792*).
II Die Ränder geglättet und die Platte gereinigt.
Wilsons angeblich allererster Zustand, vor der Bezeichnung, beruht offenbar nur auf einer Zufälligkeit des Drucks.

Siehe B. 292. — Nach Coppier 1914 S. 20 von Rembrandt und Lievens.

295 **Bärtiger Greis mit Käppchen, im Profil.** Brustbild ohne Hände im Profil nach rechts im Oval. Er hat langen weißen Bart, ein Käppchen auf und trägt eine Kette um den Hals.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 350)

(*Abb. R. 795*) 74 : 54 mm

I Alte Abdrucke.
II Überarbeitete Neudrucke von Basan (1786?).
III Nochmals überarbeitete Neudrucke (das Oval zeigt links kurze wagerechte Parallelstriche) von Bernard (?), Alvin-Beaumont (1906).

Von F. Bol.

296 **Kopf eines niederblickenden Mannes mit kurzem Haar** (Tête à demi chauve [!]). Brustbild ohne Hände vornübergebeugt, etwas nach links. Das Haupt ist stark gesenkt und kurz behaart: Vollbart. Das Licht fällt von rechts.

(W. 296, Bl. 300, M. 95, D. 292, H. † 89)

Um 1631? 45 : 45 mm

I Mit weißer Nase (Abb. R. 796).
II Die Nase mit nach rechts geneigter Lage schraffiert (*Abb. R. 797*).

Schwerlich von Rembrandt (so auch Colvin Nr. 82). — Der I. Zustand nur in Amsterdam. — Das Modell wohl dasselbe wie bei Lievens B. 53. Nach Holmes Nr. 89 wahrscheinlich von Lievens.

297 **Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar** (Vieillard [?] à barbe et cheveux frisés). Brustbild ohne Hände nach links. Wirres Haar und struppiger Bart: das grelle Licht fällt von rechts. Ganz links etwas Schatten, sonst ohne Hintergrund.

(W. 297, Bl. 277, M. 61, D. 293, H. † 351 *)

Bez. Rt 1631 56 : 48 mm

I Vor der Überarbeitung (*Abb. R. 798*).
II Eine Reihe regelmäßiger, fast senkrechter Striche bedecken des Mannes rechte Schulter (*Abb. R. 800*).
Middleton zitiert einen I vor der Bezeichnung in Cambridge, der sich aber dort nicht finden läßt. Rovinskis Teilung unserer I scheint nicht genügend gesichert.

Schülerarbeit. Auch von Middleton als zweifelhaft bezeichnet. Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. R. 317) Vliet zugeschrieben.
In Cambridge, Paris und Amsterdam.

298 **Niederblickender Kahlkopf.** Brustbild ohne Hände von vorn, der Kopf etwas nach rechts. Er ist kahl, stark vornübergebeugt und scheint die Augen zu schließen. Grelles Licht von rechts.

(W. 298, Bl. 275, M. 56, D. 294, H. † 86)

Bez. Rt 1631 70 : 56 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 801)*.
II Das Gewand auf seiner rechten Schulter, hart und sehr gleichmäßig überarbeitet, ist fast schwarz; mit einer kleinen weißen Stelle im Bart unterhalb der Nasenspitze.
III Die weiße Stelle schraffiert.
Bartsch trennte II und III noch nicht.

Schülerarbeit. Schon von Vosmaer für zweifelhaft erklärt. Nach Dutuit von Vliet. Nach Middleton im I. Zustande noch Rembrandt angehörend; doch wenn auch dieser Zustand in bezug auf den Ausdruck des Gesichts besser ist, so zeigt die Behandlungsweise doch eine Gleichförmigkeit, die Rembrandts nicht würdig erscheint.

299 **Kleiner männlicher Kopf in hoher Fellmütze** (nach Bartsch Vieillard sans barbe). Brustbild ohne Hände ein wenig nach rechts. Er trägt eine sehr hohe Pelzmütze, die seine Augen beschattet, und blickt ganz nach rechts, woher das Licht kommt.

(W. 299, Bl. 302, M. 118, D. 295, H. † 135)

(Nach Middleton von 1635) 45 : 32 mm

(Abb. R. 804)

Nicht von Rembrandt (so auch Bode und Singer S. 244; Dr. Sträter und Emile Michel dagegen für die Echtheit).
Nach Vosmaer S. 491 von 1631 und Studie zu einem der beiden stehenden Juden auf dem Gemälde der „Darstellung“ aus diesem Jahre.

300 **Schreiender Mann in gesticktem Mantel** (nach Bartsch Vieillard [!] à barbe courte). Brustbild ohne Hände nach links. Er öffnet den Mund und verzieht das Gesicht. Er trägt eine Art Barett und einen gestickten Mantel.

(W. 300. Bl. 291, M. 88, D. 296, H. † 41 E)

Um 1631 41 : 34 mm

I Auf dem I. Zustand der unzerschnittnen Platte B. 366 *(Abb. R. 948)*.
II Auf dem II. Zustand der unzerschnittnen Platte.
III Wie die folgenden als einzelne Darstellung. Der Umriß des Gewandes reicht links nicht bis zum Unterrande.

IV Er reicht bis zum Unterrande. Der Mantel auf der linken Schulter weiß.
V Mit Kreuzschraffierung auf der Kappe (Hind).
VI Der Mantel auf beiden Schultern schraffiert. Der Brustlatz nur mit Horizontalstrichen bedeckt.
VII Der Brustlatz mit Kreuzschraffierung bedeckt.
Verst. I, II und III zusammen 25 M. — Bucc. I 70 M.

Teil der Platte B. 366. — Vom VI. Zustande an nicht mehr Rembrandt.

301 **Derselbe Kopf, etwas kleiner.** Siehe vorige Nummer.

(W. 301, Bl. —, M. —, D. 297, H. [352])

Dies ist ein Abdruck des V. Zustandes des vorigen Blattes auf Pergament, der sich zusammengezogen hat. Im Amsterdamer Kabinett (Dutuit bildet fälschlich den III. Zustand ab).
25 : 26 mm (nach Rovinski)

Dutuits Einwand, daß bei großen Pergamentblättern die Zusammenziehung nicht bedeutend sei, hat einem kleinen Stück Pergament gegenüber, wie hier, kein Gewicht.

302 **Kleiner männlicher Kopf in hoher Kappe** (Esclave à grand bonnet). Brustbild ohne Hände nach links, der Kopf in starker Wendung nach rechts gedreht. Er trägt eine seltsame, vieleckige, sehr hohe Mütze, und scheint nackt zu sein. Das Licht fällt von links: Ohne Hintergrund.

(W. 302, Bl. 296, M. 81, D. 298, H. 39)

Um 1631 38 : 22 mm

I Die Kappe nicht in ihrer vollen Höhe rechts beschattet *(Abb. R. 805)*.
II Der Schatten reicht rechts ununterbrochen bis fast an den Oberrand: vielfach überarbeitet.

Wohl nicht Rembrandt (Holmes Nr. 39)

303 **Sogen. türkischer Sklave.** Brustbild ohne Hände eines jungen Menschen im Profil nach rechts. Er trägt eine ziemlich hohe Mütze und hat einen Schnurrbart. Sein rechtes Ohr tritt weiß aus dem Haar heraus. Ohne Hintergrund.

(W. 303, Bl. 293, M. 87, D. 299, H. 41 D)

Um 1631 36 : 23 mm

I Von dem I. Zustand der unzerschnittenen Platte B. 366 *(Abb. R. 948)*.
II Von dem II. Zustand der unzerschnittenen Platte.
III Als einzelne Darstellung von der Platte in der Größe 45 : 23 mm.
IV Die Platte auf 36 : 23 mm verkleinert; ganz mit feinen Strichen überarbeitet; das Gewand reicht jetzt bis an den Unterrand (Abb. R. 961).

Teil der Platte B. 366. — Die Überarbeitung des IV. Zustandes rührt nicht von Rembrandt her.

304 Männliches Brustbild mit Käppchen, von vorn (Rembrandts Vater?). Brustbild ohne Hände von vorn. Er trägt ein Käppchen und einen pelzverbrämten Rock; unterm Kinn sieht man etwas vom weißen Hemd. Links steigt ein Schatten von unbestimmter Form den Plattenrand entlang; sonst ist der Hintergrund weiß. Das grelle Licht fällt von rechts.

(W. 304, Bl. 265, M. 38, D. 300, H. 21)

Bez. RHL 1630 77:61 mm

I Wie der folgende von der größeren (97:73 mm) Platte, vor der Bezeichnung *(Abb. R. 807)*.
II Mit der Bezeichnung im Unterrande: ganz überarbeitet; das Gewand jetzt dunkel.
III Von der verkleinerten Platte; die Bezeichnung links oben; mit weißem Grunde (Abb. R. 810).
IV Der Grund beschattet.
V Seine rechte Schulter mit derben Diagonalstrichen bedeckt, die bis zum Plattenrand links übergreifen.
Bartsch kannte noch nicht den III. und schied nicht die beiden folgenden voneinander. Rovinski führt noch einen nicht sicher erwiesenen VI. mit geglättetem linken Plattenrand an.

In den beiden ersten Zuständen links ein Felsen, der später weggeschnitten wurde. Im II. das Ganze überarbeitet. Die Überarbeitung des III. schreibt Middleton nicht mehr Rembrandt zu; Hind schon die des II. Der Hintergrund im IV. zum Teil mit der kalten Nadel hergestellt. Die grobe Überarbeitung des V., die vielleicht auf Vliet zurückgeht, macht sich namentlich an den Backen und an der rechten Schulter bemerklich.
Gegenseitig nach dem Gemälde bei Dr. Bredius in Haag, Bode Nr. 30.
Siehe B. 292.

305 Männlicher Kopf mit verzogenem Munde. Brustbild ohne Hände ein wenig nach rechts, der Kopf mehr nach vorn. Er hat wirres Haar, ist bartlos und verzieht den Mund. Das nur angedeutete Gewand ähnelt einem Talar; das Licht fällt von rechts.

(W. 305, Bl. 259, M. 119, D. 301, H. † 137)

Um 1635 (nach Six 1909 wegen B. 133 und 265 um 1639/40) 65:61 mm

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 814)*.
II Mit der Roulette derb überarbeitet.

Nicht ganz sicher, so auch nach Bode, während Em. Michel und Hofstede de Groot (Rep. 19, 382) an der Echtheit festhalten. Schon von Vosmaer als sehr zweifelhaft bezeichnet. Die Art der Strichführung, besonders in der Modellierung der Backen, paßt nicht zu Rembrandt. Nach Colvin Nr. 138 zweifelhaft.
Wenn Michel (briefl. Mitteil.) darauf hinweist, daß derselbe Kopf sich auf mehreren Bildern Rembrandts, namentlich auf den Passionsbildern in München, wiederfinde, so beweist das noch nichts für die Eigenhändigkeit der Ausführung in der Radierung.
Nach Holmes Nr. 137 nicht von Rembrandt.

306 Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart, im Profil. Brustbild ohne Hände im Profil nach rechts. Der kahle Schädel ist merkwürdig flach, das Gesicht bärtig, um den Hals liegt ein kleiner Pelzkragen. Hinten steigen Linien nach links, die wie Bergumrisse aussehen.

(W. 306, Bl. 294, M. 120, D. 302, H. 136)

68 : 56 mm

I Von der unregelmäßigen Platte *(Abb. R. 816).*
II Die Ränder geglättet; der Grund gereinigt.

Nicht von Rembrandt. Zu schwach in der Zeichnung und zu ängstlich in der Behandlung. Nach Colvin fraglich, nach Hind echt um 1635. Nach Holmes Nr. 136 sehr zweifelhaft, vielleicht Lievens.

307 Bartloser Mann in Pelzmütze und Pelz (nach Bartsch Homme avec bonnet). Brustbild ohne Hände nach links. Er trägt eine Pelzmütze und schaut mit blödem Ausdruck nach links unten. Das sehr grelle, von rechts fallende Licht läßt sein Gesicht negerhaft dunkel wirken. Der Hintergrund ist leicht schattiert.

(W. 307, Bl. 264, M. 58, D. 303, H. † 84)

Bez. Rt 1631 75 : 59 mm

Vier Zustände; Rovinskis Spaltung des I. dürfte nur auf Verschiedenheiten des Druckes beruhen. Middleton scheint zwei und drei unter sich verwechselt zu haben; Dutuit unterscheidet sie nicht voneinander.
I Seine linke Seite der Nase vorn unten noch weiß *(Abb. R. 817).*
II Vorn an der Stirn eine regelmäßige, wagerechte Kreuzlage bis hinauf zur Mütze.
III Die Nase ganz schraffiert; Mund und Kinn mit regelmäßiger, nach unten links geneigter Strichlage bedeckt.
IV Grob und schwer überarbeitet (Amsterdam, Rovinski).

Schülerarbeit; scheint von derselben Hand wie B. 298 zu sein. — Nach Blanc erst vom II. Zustande an nicht mehr Rembrandt.
A. Jordan (Repertor. XVI [1893] 302) macht darauf aufmerksam, daß die Bezeichnung zweimal angebracht ist (zuerst über der jetzigen). Daraus schließt er auf die spätere Überarbeitung einer ursprünglich Rembrandtschen Platte. Nach Holmes Nr. 84 vielleicht von einem Schüler vollendet. — Nach Coppier 1917 S. 30 nicht Rembrandts Vater; links oben befinden sich übereinander die Bezeichnungen J L 1631 und RH 1631.

308 Mann mit aufgeworfnen Lippen (Homme faisant la moue). Kurzes Brustbild nach links. Marokkanertyp: bärtig, gedrungen; hohe Stirn, dicke Unterlippe. Das Licht fällt von rechts.

(W. 309, Bl. 263. M. 60, D. 304, H. † 353)

(Nach Middleton von 1631) 75 : 61 mm

I Ätzdruck; der Halskragen teilweise noch weiß *(Abb. R. 821).*
II Überarbeitet: der Halskragen mit Strichen bedeckt.
III Der Hintergrund ganz mit einer nach rechts geneigten Strichlage und kleinen Kreuzstrichen bedeckt.

Von Lievens, dem es bereits Robert-Dumesnil zuschrieb; wahrscheinlich Gegenstück zu Lievens' gleich großem weiblichen Kopf B. 45, der gleichfalls stark aufgeworfene Lippen zeigt und ganz ähnlich behandelt ist. Von Rovinski (Les élèves de R., Atlas 168—170) gleichfalls Lievens gegeben.

A. Jordan (Repertor. XVI [1893] 301) meint, es müsse ein Zustand vorangegangen sein, wo der Dargestellte barhäuptig war. — In einem Artikel der Grenzboten (1890 S. 236) wird der I. Zustand auch für eine Arbeit von Lievens gehalten, der II., mit dem Grabstichel überarbeitete, aber mit Unrecht auf Rembrandt zurückgeführt, wenn auch der Kopf erst durch die hinzugefügten Strichlagen „Leben und Kraft des Ausdrucks" erhalten haben sollte.

309 Greis mit langem Bart (Vieillard à grande barbe blanche). Brustbild ohne Hände nach rechts. Ziemlich kahl, mit langem weißen Bart. Er blickt nach rechts herab und scheint in einen schlichten Pelzmantel gehüllt zu sein. Links etwas Schatten, sonst ohne Hintergrund. Das Licht fällt von rechts.

(W. 310, Bl. 283, M. 31, D. 305, H. 28)

Bez. RHL 1630 97:81 mm

Die ungerechtfertigte Spaltung bei Rovinski in I und II beruht nur auf der Heliogravüre von Dutuit *(Abb. R. 825)*.

Gute Würdigung bei Blanc. — Siehe B. 260.
Nach de Groot (Repertor.) fast genau übereinstimmend mit der gleichzeitigen, jedoch von der anderen Seite beleuchteten Rötelzeichnung im Louvre, Lippm. 162a.

310 Bildnis eines Knaben (angeblich Wilhelm II. von Oranien, geb. 1626). Brustbild ohne Hände nach links. Etwa zehnjähriger Knabe mit langem Haar, breitem Spitzenkragen und Gürtel. Das Licht fällt von rechts; fast ohne Hintergrund.

(W. 311, Bl. 177, M. 148, D. 306, H. 188)

Bez. Rembrandt f. 1641 95:68 mm

(*Abb. R. 827*)

Holmes Nr. 188 verweist auf Flincks Gemälde Wilhelm II. — Valentiner S. 30 hält den Dargestellten für den am 15. Dezember 1635 getauften Rumbartus, der nach 1641, wo er wie hier (?) 6 bis 7 Jahre alt gewesen wäre, nicht weiter vorkommt.

311 Mann in breitkrempigem Hut. Brustbild ohne Hände nach rechts, der Blick nach vorn. Großer Hut mit vorn aufgedrehter Krempe. Langes Haar, Schnurr- und Kinnbart; breiter, weicher, weißer Kragen.

(W. 312, Bl. 260, M. 28, D. 307, H. 158)

Bez. RL 1638 (nach De Vries S. 295, während alle Früheren 1630 lasen und ebenso Hind lesen möchte) 79:65 mm

I Vor der Bezeichnung *(Abb. R. 828)*.
II Mit der Bezeichnung.
III Ganz roh überarbeitet; der Hut ist ganz schwarz (Kopenhagen, Rovinski).
Middleton führt den I. auf bloße Zufälligkeiten des Drucks zurück.

Schön, aber nicht zweifellos. Scheint mir von Sal. Koninck nach Rembrandt radiert zu sein. Die Form des Monogramms würde sich nur mit der Jahrzahl 1630 vereinigen lassen, da sie nach 1632 bei Rembrandt nicht mehr vorkommt. Das Monogramm fällt aber auch durch die zittrige Strichführung auf. Dabei weicht das Blatt in der Anordnung, z. B. der Art, wie der Hut abgeschnitten ist, sowie in der Behandlung von Rembrandts Weise ab.
Dagegen findet sich die gleiche Behandlungsweise, der gleiche zitterige Zug der Buchstaben sowie die gleiche Form der Zahlen auf S. Konincks Radierungen desselben Jahres: B. 69, Brustbild eines Orientalen, bezeichnet S. Koninck An°. 1638, und B. 68, Greisenbildnis (nicht von 1628, wie Bartsch las).

312 Bärtiger Greis in Pelzmütze. Kurzes Brustbild ohne Hände nach links. Kopf und Blick fast von vorn. Weißer Vollbart und halbhohe Pelzmütze. Man sieht sein linkes Ohr. Das Licht fällt von rechts. Ganz unten links etwas Schatten, sonst kein Hintergrund.

(W. 313, Bl. 278, M. 64, D. 308, H. 49)

Um 1631 (nach Hind links in der Höhe des Auges ein leicht geätztes R sichtbar) 61 : 54 mm

I Mit rauhen Rändern; vor der Überarbeitung *(Abb. R. 830)*.
II Die Ränder geglättet; das Gewand bis zum Unterrande fortgeführt.

Die Überarbeitung des II. Zustandes rührt nicht mehr von Rembrandt her. — A. Jordan (Repertor. XVI [1893] 301) vermutet, daß ein noch früherer Zustand, vor der Mütze, bestanden habe. Siehe B. 260.

313 Bärtiger Mann in Barett mit Agraffe. Brustbild nach rechts eines Mannes mit sehr starkem Vollbart und Barett, das mit einem Band geschmückt ist, an dem vorn ein Kleinod sitzt. Unten rechts sieht man seine Linke. Ohne Hintergrund.

(W. 314, Bl. 269, M. 131, D. 309, H. 150)

Bez. Rembrandt f. 1637 95 : 83 mm

Die Spaltung Dutuits (mit vier Falten auf der rechten Schulter im I., mit drei im II.) hat schon Rovinski nicht angenommen *(Abb. R. 832)*.

314 Bärtiger Greis mit hoher Stirn, im Pelzkäppchen. Brustbild ohne Hände nach rechts. Der weißbärtige Greis trägt ein Käppchen und pelzverbrämten Rock. An der hohen Stirn oben in der Mitte zwei Locken. Er blickt nach rechts herab; das grelle Licht fällt von rechts. Hinten links ein wenig Schatten, sonst ohne Hintergrund.

(W. 315, Bl. 279, M. 59, D. 310, H. † 87)

Bez. (im II. Zustande) Rt 1631 75 : 65 mm

I Von der größeren (88 : 74 mm) Platte; nur leicht geätzt (R. Abb. 833).
II Von der verkleinerten Platte; vollendet *(R. Abb. 834)*.

Schülerarbeit. Selten. Der I. Zustand nur in Amsterdam; bloße Skizze, reiner Ätzdruck. — Der II. Zustand, mit dem Grabstichel überarbeitet, auch nach Middleton nicht von Rembrandt. — Rovinski (Les élèves de R., Abb. 318, 319) schreibt das Blatt Vliet zu.

315 Bärtiger Greis, seitwärts niederblickend (Vieillard à barbe pointue [!], les cheveux hérissés). Brustbild ohne Hände von vorn, der Kopf etwas nach links gewandt, der Blick gesenkt. Sehr hohe Stirn, langer weißer Vollbart, der sich unten mehrfach teilt. Das Licht fällt von rechts.

(W. 316, Bl. 284, M. 63, D. 311, H. 48)

I Vor der Überarbeitung *(Abb. R. 835)*.

II Über dem geschlossenen Schlagschatten links sind lockere Striche in der Luft hinzugekommen; u. a. m.

Der I. Zustand im Britischen Museum.

Siehe B. 260.

316 Rembrandt lachend (von Bartsch nicht als Selbstbildnis erkannt). Brustbild ohne Hände nach rechts, Kopf und Blick von vorn. Er trägt ein Käppchen und lacht. Die Figur sieht wie die eines Polichinell aus. Das Licht fällt von rechts.

(W. 29, B. 218, M. 25, D. 29, H. 34)

Bez. RHL 1630 48 : 42 mm

I Mit rauhen Plattenrändern (50 : 44 mm); sein linkes Ohrläppchen noch sichtbar, wie im folgenden Zustande; der Umriß des Hemdkragens fehlt.

II Der Umriß hinzugefügt, doch unterhalb der Schulter noch unterbrochen (Hind) *(Abb. R. 839)*.

III Der Umriß verstärkt und ununterbrochen; der wagerechte Strich unten reicht jetzt an den rechten Plattenrand.

IV Die Plattenränder geglättet (48 : 44 mm). Das Ohrläppchen von Haaren bedeckt.

V Die rechte Schulter überarbeitet; ein Teil des Haares links abgeschliffen: der Umriß seiner linken Wange jetzt bis zum Haar ununterbrochen.

VI Mit zwei Stichelglitschern rechts oben und unten.

Bartsch unterschied I—IV noch nicht und erwähnt V anmerkungsweise.

Seymour Haden S. 14 spricht von der Überarbeitung Vliets im IV. Zustande (daher dieser von Rovinski [Les élèves de R., Abb. 320] unter Vliet gebracht wird). Nach Bartsch und Middleton ist der V. Zustand jedenfalls nicht mehr auf Rembrandt zurückzuführen; die Haare über dem rechten Auge erscheinen strähnig statt gelockt; nach Hind vielleicht schon der IV. nicht mehr von ihm.

Nach De Groot (Repertor. 19, 382) dem Selbstbildnis in Nord-Kirchen Bode Nr. 15 sehr nahestehend, was zu bejahen ist.

A. Jordan (Repertor. XVI [1893] 302) fragt, ob nicht der Körper eine andere Richtung erhalten habe, als ursprünglich beabsichtigt war und die Haltung des Kopfes zuläßt.

317 Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil (Profil à barbe droite et bonnet). Brustbild ohne Hände im Profil nach rechts, grob radiert. Faltige, gestrickte (?) Mütze, Stumpfnase, Vollbart. Oben ist das Gewand hell, unten beschattet. Das Licht fällt von rechts.

(W. 317, Bl. 298, M. 69, D. 312, H. † 70)

Bez. Rt 1631 48 : 38 mm

(Abb. R. 843)

Schülerarbeit. Auch nach Middleton sehr zweifelhaft. Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 321) unter Vliet gebracht.

318 Der Philosoph mit der Sanduhr. Brustbild nach rechts. Er trägt eine hohe Fellmütze und hält seine Linke vor sich. Links ein Vorhang und rechts Schädel mit Stundenglas.

(W. 318, Bl. 113, M. 15, D. 313, H. † 354)

56 : 50 mm

I Vor den Aussprüngen am Totenschädel, im Gesicht, im Bart und im Hintergrunde rechts *(Abb. R. 844)*.
II Mit diesen Aussprüngen (der Umriß des Totenschädels reicht nicht oben an das Stundenglas).
Der von Dutuit nach Wilson hinzugefügte III. ist von den Spätern nicht angenommen worden *).

Nicht von Rembrandt. Schon von Vosmaer für zweifelhaft erklärt. Holzschnitt; von einigen unnötigerweise für Zinnschnitt gehalten. Wahrscheinlich von Lievens, dem Rovinski (Les élèves de R., Lievens 71) das Blatt auch gibt. Middleton wies diesen Namen, den Seymour Haden S. 24 genannt hatte, nicht ab. Völlig kommt das Blatt den übrigen Holzschnitten von Lievens an Güte nicht gleich.
Im Britischen Museum und in Amsterdam Abdrücke auf Pergament, das sich zusammengezogen hat.

319 Rembrandt mit der überhängenden Kappe (von Bartsch nicht als Selbstbildnis erkannt und nur als Homme avec trois crocs bezeichnet). Kopf und Schultern nach rechts, der Blick fast von vorn. Er trägt eine große, weiche Mütze und einen kleinen Schnurrbart. Sein rechtes Ohrläppchen ist sichtbar. Das grelle Licht fällt von rechts; ohne Hintergrund.

(W. 28, Bl. 224, M. 47, D. 28, H. 58)

Um 1631 50 : 42 mm

I Von der höheren (56 : 45 mm) Platte, wie der folgende. Seine rechte Schulter weiß (Abb. R. 846).
II Die Schulter schraffiert *(Abb. R. 848)*.
III Von der verkleinerten Platte; die nach rechts geneigten Striche des Schlagschattens links entfernt.
IV Auch die senkrechten Striche da entfernt.
V Der Umriß unter dem überfallenden Teil der Kappe verstärkt; er läuft jetzt gerade und fast wagerecht nach links bis zum Mützenrand.
VI Überarbeitete Neudrucke von der ganz abgenutzten Platte (Rovinski VI und VII).
Bartsch kannte II noch nicht.

Der I. Zustand in Paris, London und Berlin. Der Berliner Abdruck ist, vielleicht von Rembrandt selbst, an der rechten Schulter und an der Kappe so überzeichnet, wie die Platte dann abgeändert worden ist (Abb. R. 847).
Der III. Zustand nach S. Haden 1895 S. 14 von Vliet verschlechtert, was zutrifft.
Nach Middleton rührt der IV. Zustand, dessen Retusche, namentlich am Mantel, grob und hart ist, nicht mehr von Rembrandt her.

320 Rembrandt mit aufgerissnen Augen (R. aux yeux hagards; von Bartsch nicht als Selbstbildnis erkannt und als Tête d'homme avec bonnet coupé beschrieben). Nach links gewandt, mit den Kopf in plötzlicher Wendung nach vorn gedreht. Er trägt ein Barett, das der obere Plattenrand durchschneidet, reißt die Augen wie im Schreck auf und spitzt den Mund. Schattenstriche im Hintergrund links.

---

*) Angeblich im Pariser Kabinett (mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1630), jedoch dort nicht vorhanden.

(W. 33, Bl. 217, M. 24, D. 33, H. 32)

Bez. RHL 1630 50 : 43 mm

Die Spaltung in zwei Zustände (II um eine Kleinigkeit verkleinert) bei Rovinski scheint sich nicht bestätigen zu lassen *(Abb. R. 854)*.

321 Mann mit Schnurrbart und turbanartiger Mütze, genannt der Jude Philo. Brustbild ohne Hände nach rechts eines Alten mit kurzem Bart und hoher Mütze. Sein Mantel zeigt eine lange, helle Pelzkante. Die Stuhllehne ist links zu sehen, darüber ein wenig Schatten; sonst ist der Grund weiß gelassen. Das Licht fällt von rechts.

(W. 319, Bl. 266, M. 36, D. 314, H. 22)

Bez. RL 1630 102 : 83 mm

I Von der größeren (105 : 87 mm) Platte *(Abb. R. 855)*.
II Die Platte beschnitten.
III Überarbeitete Neudrucke (die Spitze des Mantels berührt wiederum die rechte untere Plattenecke nicht) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Bartsch kannte I noch nicht.

Vielleicht Rembrandts Vater darstellend. Dasselbe Modell auf einem Bilde der St. Petersburger Eremitage (Nr. 814, nach Bode S. 380 wohl von 1629) und auf dem Bilde der Innsbrucker Galerie von 1630, wenn auch etwas anders angeordnet. Das letztere von Vliet in seiner Radierung B. 24 benutzt. — Vergl. B. 292.

Nach Coppier 1914 S. 20 von Rembrandt und Lievens.

322 Junger Mann in Kappe (Tête à bonnet). Brustbild ohne Hände etwas nach rechts, Kopf und Blick von vorn. Volles lockiges Haar unter einer faltigen Mütze, glattrasiert, kurzer Pelzkragen am Rock. Das sehr grelle Licht fällt von rechts.

(W. 320, Bl. 297, M. 46, D. 315, H. 65)

Bez. RH 1631 50 : 47 mm

I Von der größeren (61 : 57 mm) Platte; mit der Bezeichnung *(Abb. R. 857)*.
II Die Platte verkleinert; ohne Bezeichnung.

Schülerarbeit. Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 322/23) unter Vliet aufgeführt.

Nach Coppier 1917 Fälschung.

323 Mann mit Ohrklappen an der Kappe. Brustbild ohne Hände im Profil nach links, grob radiert. Von der Mütze fällt eine Klappe über sein linkes Ohr. Das Gewand im Licht hinten nur umrissen, links tief beschattet. Dreizehn Schattenstriche links, sonst weißer Grund.

(W. 321, Bl. 295, M. —, D. 316, H. † 71)

Um 1631 54 : 38 mm

(Abb. R. 860)

Schülerarbeit. Middleton verwirft das Blatt. — Dutuit wird an Vliet erinnert. Rovinski (Les élèves de R., Abb. 324) führt es unter Vliet auf. — Selten.

324 Bartloser Kahlkopf. Brustbild ohne Hände nach rechts eines glattrasierten, alten kahlen Mannes, der etwas heraufblickt; breiter Pelzkragen am Rock. Das Licht fällt von rechts; der Hintergrund ist rechts stark, links nur wenig beschattet.

(W. 322, Bl. 276, M. 57, D. 317, H. † 85)

Bez. Rt 1631 65 : 59 mm

I Ohne die senkrechte Falte zwischen den Augenbrauen (*Abb. R. 862*).
II Mit dieser Falte.
III Hart und gleichmäßig überarbeitet: eine Strichlage bedeckt die Bezeichnung: wagerechte Striche auf dem Kinn; u. a. m.
Bartsch kannte III noch nicht. Rovinskis Spaltung von I scheint unbegründet.

Schülerarbeit. Nach Blanc erst der II. Zustand, der einen ganz veränderten Ausdruck zeigt, nicht mehr von Rembrandt: nach Middleton der III.
Ein unter Flincks Namen gehendes gegenseitiges Bild im Museum von Nantes soll fast ganz mit diesem Blatt übereinstimmen.

325 Greis mit langem Bart, stark vorgebeugt. Derselbe Greis mit großem Vollbart wie auf B. 309, 315, u. a. m. Brustbild ohne Hände ein wenig nach rechts, mit stark gesenktem Kopf und Blick. Das von rechts fallende Licht läßt seine linke Schulter fast weiß erscheinen. Über der rechten Schulter ein wenig Schatten, sonst weißer Grund.

(W. 323, Bl. 282, M. 30, D. 318, H. 27)

Bez. RHL 1630 90 : 77 mm

I Der Schatten über seiner linken Schulter nur etwa 1 cm hoch (*Abb. R. 866*).
II Der Schatten fast bis zur Bezeichnung hinaufgeführt.
Blanc hatte irrigerweise einen I. Zustand aufgestellt, den schon Bartsch in einer Anmerkung abgetan hatte. — Es gibt Abdrücke, bei denen die Bezeichnung zugedeckt ist. Rovinski dreht I und II um.

Siehe B. 292.

326 Profilkopf eines Mannes in hoher Fellmütze (nach Bartsch Tête grotesque). Kopf im Profil nach rechts in einer hohen, eckigen Mütze, deren Band umwunden ist. Er hat einen Höcker vorn auf der Nase. Die Platte ist oben eiförmig abgerundet. Der Hintergrund ist weiß.

(W. 324, Bl. 301, M. 98, D. 319, H. 68)

Um 1631 38 : 25 mm

I Der Hals hinten nur mit einigen kurzen Strichen schraffiert (*Abb. R. 867*).
II Er ist mit einer steil nach links geneigten Lage und etlichen Querstrichen schraffiert.
III Eine nach rechts geneigte Kreuzlage ist hinzugetreten. Kreuzlage auf dem Hutband rechts.
IV Überarbeitet: winzige senkrechte Striche am Kinn: viele Punkte zwischen den Schattenstrichen der Wange; u. a. m.
Bartsch kannte weder den IV. noch unterschied er den II. und III. voneinander.

Schülerarbeit. Der I. Zustand reiner Ätzdruck.
Nach Holmes Nr. 68 wahrscheinlich Kopie mit Veränderungen nach B. 135.

327 Schreiender Mann in Pelzkappe (von Bartsch gleichfalls als Tête grotesque bezeichnet). Kopf und Schultern nach rechts; der Kopf unter der Fellmütze ist etwas nach seiner rechten Schulter zu gesenkt, mit weit, zum Schreien geöffnetem Munde. Das grelle Licht fällt von rechts. Ohne Hintergrund.

(W. 325, Bl. 299, M. 97, D. 320, H. 37)

Um 1631 34:29 mm

I Mit einfachem Schatten auf der rechten Schulter; über der Mütze ein langer, wagerechter Stichelglitscher *(Abb. R. 871)*.
II Der Stichelglitscher entfernt.
III Mit Kreuzlage auf der rechten Schulter.
IV Überarbeitete Neudrucke der ganz abgenutzten Platte (Rovinski).

Der I. Zustand in Amsterdam.
Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 325—28) irrigerweise Rembrandt abgesprochen und unter Vliet eingereiht. — Von gleicher Mache wie B. 300.

328 Der Maler. Halbfigur im Profil nach links sitzend, nur skizziert. Er trägt eine ziemlich flache Mütze und hält einen Stift (oder Pinsel?) in seiner vorgestreckten Linken. Ebenda ist eine Staffelei angedeutet.

(W. —, Bl. –, M. —, D. —, H. † 355)

Bez. W. Drost 69:63 mm

(Abb. R. 875)

Von W. Drost, einem Schüler Rembrandts; während Bartsch darin dessen Bildnis von der Hand Rembrandts zu erkennen meinte. Nach de Groot Urk. Nr. 425 hat sich der Künstler auf einem Bildnis im Besitz eines Londoner Kunsthändlers als Gulielmus Drost bezeichnet. — In der Wiener Hofbibliothek und dem Britischen Museum.

329 Junger Mann in breitkrempigem Hut, im Achteck. Kopf eines jungen Mannes etwas nach links, mit langem Lockenhaar und rundem Hut, dessen breite Krempe unregelmäßig aufgeschlagen ist. Das Licht fällt von rechts: das Ganze im Achteck.

(W. 326, Bl. 254, M. —, D. 321, H. † 356*)

108:90 mm

I Hut und Krempe rechts sind noch hell *(Abb. R. 876)*.
II Diese dunkel schattiert: unterm Kinn links eine Haarlocke.

Nicht von Rembrandt. Nur in Amsterdam und Paris. Von Middleton und Rovinski verworfen. Von Rovinski (Les élèves de R.; Abb. 330) irrigerweise unter Vliet eingereiht. —

330 Junger Mann in breitkrempigem Hut, leicht radiert. Leicht skizzierter Kopf nach links unter einem sehr breitkrempigen Hut: die Figur kaum angedeutet. Das Gesicht erinnert etwas, der Hut stark an das Clement de Jonge Bildnis B. 272.

(W. 327, Bl. 256, M. 163, D. 322, H. † 357*)

(Nach Middleton von 1651) 92 : 68 mm

(Abb. R. 878)

Nicht von Rembrandt. Auch von Bode, Dr. Sträter (briefl. Mitteil.) und Singer S. 254 verworfen. Für Rembrandt viel zu schlecht gezeichnet. — Nur in Amsterdam. — Nach Blanc und den Späteren Studie zu dem Bildnis des Clement de Jonge. — Kaltnadelarbeit.

331 Junger Mann in federgeschmücktem Hut. Brustbild ohne Hände nach links, Blick nach vorn. Auf dem Barett steht eine Feder in Gestalt eines Fragezeichens, eine zweite fällt nach rechts zurück. Dunkler Hintergrund; das Ganze in einen Rahmen mit oben abgeschrägten Ecken gestellt. Unten rechts ein Kissen.

(W. 328, Bl. —, M. —, D. 323, H. † 358)

(Abb. R. 880) 72 : 52 mm

Nicht von Rembrandt. Von Dutuit, Rovinski und Singer S. 254 verworfen. Rovinski (Les élèves de R., unter 67 h) irrigerweise als S. v. Hoogstraeten aufgeführt. — Selten.

332 Selbstbildnis, stark beschattet. Brustbild ohne Hände etwas nach links, der Kopf und Blick ganz von vorn. Das lockige, volle Haar fällt links bis unter die Schulter herab. Das übergrelle Licht von rechts läßt seine linke Gesichtshälfte fast weiß, die rechte fast schwarz erscheinen.

(W. 34, Bl. 227, M. 43, D. 34, H. 61)

Bez. RHL Um 1631 67 : 65 mm

I Vor der Bezeichnung. Die oberen Ecken einfach schraffiert *(Abb. R. 881)*.
II Bezeichnet unten links. Mit Kreuzschraffierung oben rechts und links.
Einen von Middleton eingeführten III. im Britischen Museum wagt Hind nicht zu bestätigen.

Schülerarbeit. Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 329) bei Vliet eingereiht. — Kommt nach Hind Lievens sehr nahe.

Nach Coppier 1917 Fälschung.

Der I. Abdruck, etwas verätzt, in Amsterdam und in der Wiener Hofbibliothek. — Der II. ohne sonderlichen Erfolg mit der Nadel ganz überarbeitet und im Ausdruck ganz verändert.

333 Mann in hoher, nach vorn überhängender Mütze (Petit vieillard à nez aquilin et haut bonnet). Brustbild ohne Hände nach rechts, mit hoher, vorn wie mit einem Knauf versehener Pelzmütze. Der pelzverbrämte Mantel läßt vorn das weiße Hemd sehen. Das Licht fällt von rechts; ohne Hintergrund.

(W. 329, Bl. 292, M. 85, D. 324, H. 41 B)

Um 1631 36:27 mm

I Vom ersten Zustand der unzerschnittenen Platte *(Abb. R. 948)*.
II Vom zweiten Zustand der unzerschnittenen Platte.
III Von der auf 49:31 mm (?) verkleinerten Platte; der Kopf der Katze rechts unten noch sichtbar.
IV Die Platte nochmals verkleinert; ohne den Katzenkopf (Paris).
V Hart überarbeitet: Kreuzlagen auf der Wange: u. a. m.
VI Seine rechte Schulter roh überarbeitet. Der Mantel zeigt keinen Kragen mehr.
VII Auch seine linke Schulter durch senkrechte Kreuzlage roh überarbeitet.
VIII Überarbeitete Neudrucke der abgenutzten Platte. Mit Stichelglitschern im Grunde links.
Bartsch kannte noch keine Unterschiede von der Einzeldarstellung.

Teil der Platte B. 366.

Schon vom IV. Zustand an fein überarbeitet; im V. grob, und weiterhin ungenießbar.

334 Greis mit halbgeöffnetem Munde. Kopf eines kahlen Alten, im Profil nach rechts. Hinten steht ihm eine Locke am Schädel links. Er hat einen Vollbart und öffnet den Mund weit. Das Licht fällt von rechts: ohne Hintergrund.

(W. 330, Bl. 290, M. 84, D. 325, H. 41 A)

Um 1631 36:27 mm

I Von dem ersten Zustand der unzerschnittenen Platte *(Abb. R. 948)*.
II Vom zweiten Zustand der unzerschnittenen Platte.
III Als besonderes Blatt.
IV Mit starkem linken Schnurrbart.
V Das Gewand u. a. überarbeitet; sein linker Schnurrbart wieder ziemlich verschwunden; der helle Rockkragen wieder ganz mit kleinen senkrechten Strichen bedeckt.
Bartsch unterschied noch keine Zustände der Einzeldarstellung.

Teil der Platte B. 366.

335 Mann in federgeschmücktem Barett. Kopf und Schultern von vorn. Er ist bärtig, trägt eine Mütze mit doppelter Krempe und einer kleinen Feder hinten links, und eine Halskrause. Das Ganze wenig mehr als umrissen. Etwas Schatten links, sonst weißer Grund.

(W. 331, Bl. 261, M. 2, D. 326, H. †359*)

(Nach Middleton von 1628) 32:27 mm

I Vor den fast senkrechten Strichen über seinem rechten Auge *(Abb. R. 883)*.
II Mit den fast senkrechten Strichen über seinem rechten Auge.

N i c h t v o n R e m b r a n d t. Beide Zustände nur im Amsterdamer Kabinett. Der Abdruck des II. Zustandes dort von einer Hand des XVII. Jahrhunderts bezeichnet: S. v. H. Von De Vries S. 294 infolgedessen Samuel van H o o g s t r a e t e n zugeschrieben. Schon von Vosmaer angezweifelt.

336 Rembrandt im Achteck. Bartloser Kopf von vorn, mit zusammengezogenen Zügen, als ob er etwas Saures gekostet. Er trägt eine niedrige Mütze, das Licht fällt von rechts. Im Achteck.

(W. 31, Bl. 221, M. 20, D. 31, H. 67)

Bez. RH Um 1631 (Middleton 1630) 41 : 36 mm

(Abb. R. 886)

Verst. 35 und 20 M. — Bucc. 540 M.

Schülerarbeit. Nach Holmes Nr. 67 über zu schwacher Vorätzung Rembrandts. — Selten.

337 Greis mit aufgekrempter Kappe. Brustbild ohne Hände nach rechts des weißbärtigen Alten (siehe B. 309 usw.). Er trägt ein dunkles, schlichtes Gewand, einen weichen Hut und hat einen etwas lauernden Blick nach rechts. Links hinten etwas Schatten, sonst weißer Grund.

(W. 332, Bl. 280, M. 96, D. 327, H. † 88)

Bez. Rt Um 1631 52 : 41 mm

I Von der größeren (57 : 49 mm) Platte. Unbezeichnet*). Der Greis ist barhäuptig (Abb. R. 887).
II Bezeichnet. Mit Kappe *(Abb. R. 888)*.
III Die Platte verkleinert. Unbezeichnet.
Bartsch kannte nur III.

Schülerarbeit. Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 331—333) Vliet zugeschrieben. — Der I. Zustand nur im Britischen Museum; der II. nur in Paris.

338 Rembrandt, großes Brustbild (von Bartsch nicht als Selbstbildnis erkannt). Kopf und Schultern von vorn, letztere ein wenig nach rechts, erstere ein wenig nach links. Weißer, weicher herabliegender Kragen: krauses, auf seine linke Schulter tief herabhängendes Haar; flott, mit einem Werkzeug, das zwei Striche zugleich zog, radiert. Von rechts beleuchtet.

(W. 30, Bl. 230, M. 7, D. 30, H. 4)

Bez. RHL 1629 (beides verkehrt) 178 : 156 mm

(Abb. R. 890)

Nur in Amsterdam und im Britischen Museum. Bartsch nahm an, die Radierung sei auf einer Zinnplatte ausgeführt. Der Künstler muß sich hierbei eines mit zwei Kanten versehenen Werkzeuges bedient haben.
Früher fälschlich für ein Bildnis des erst 1641 geborenen Sohnes Rembrandts, Titus, gehalten. Von Claussin Spl. 8 und Vosmaer S. 486 mit Unrecht verworfen. Nach Singer S. 1 erster Versuch Rembrandts.

*) Doch dürfte die Bezeichnung nur weggeschnitten sein.

339 **Der sogen. weiße Mohr.** Brustbild nach rechts im reichen Turban, der mit einem Reiherstutz geschmückt ist. Mit seiner Linken hebt er die Kette, die ihm um den Hals hängt, in der Rechten hält er einen Hammer. Negertyp, aber helle Hautfarbe.

(W. 333, Bl. —, M. —, D. 328, H. † 360)

(Abb. R. 891) 119 : 102 mm

Nicht von Rembrandt. Nach De Vries S. 298 von Ant. de Haen (um 1640—96), dessen Namensbezeichnung A. de Hae(n) es trägt. Auch von Dutuit als zweifelhaft bezeichnet. Selten.

FRAUENBILDNISSE

340 **Die große Judenbraut**, Kniestück. Sie sitzt etwas nach links, als Kniestück gesehen, neben einem Tisch, auf dem Bücher liegen, vor einer Nische und einem Mauervorsprung rechts. Ihre Rechte legt sie auf die Stuhllehne, in der Linken hält sie eine Papierrolle. Über ihre reiche Kleidung fällt das üppige offene Haar.

(W. 337, Bl. 199, M. 108, D. 329, H. 127)

Bez. R 1635 (nach de Vries S. 295; nicht 1634, wie sonst stets gelesen wird); in der Bezeichnung alles verkehrt. 218 : 167 mm

I Unvollendet (Abb. R. 892).
II Vollendet. Die Hände weiß *(Abb. R. 894)*.
III Die Hände mit einer nach links unten geneigten Lage schraffiert.
IV Der Pfeiler oben rechts in Quadern abgeteilt.
Vier Zustände seit Blanc, der jedoch den III. und IV. miteinander verwechselte. Bartsch schied die beiden letzten Zustände noch nicht voneinander. Im Katalog der Burlington-Ausstellung Nr. 126 wird ein Zwischenzustand zwischen II und III angenommen.

Im I. Zustande fehlen noch die Hände und der ganze untere Teil des Körpers. — Im II., der vollendet ist, erscheint das Gesicht besonders dunkel, da die bloß geätzten Ärmel noch als hell wirken. — Der Hintergrund mit dem Stichel überarbeitet. — Im III. die Hände mit dem Stichel schraffiert; die Musterung der Ärmel mit der kalten Nadel hervorgebracht. — Die Überarbeitung des IV. nicht mehr von Rembrandt.
Der Bostoner Katalog (Nr. 97) hält das Blatt überhaupt nicht für Rembrandt würdig. Seymour Haden 1895 S. 24 betrachtet nur die beiden ersten Zustände als ein Werk Rembrandts. Hind nur den I. Nach Coppier 1917 S. 38 unter Mitwirkung Bols geschaffen. Nach Singer S. 257 und 289 fraglich.
Von Blanc und S. Haden ohne Grund für ein Bildnis Saskias gehalten.
Gegenseitige, getuschte Zeichnung in Stockholm (abgeb. bei Michel S. 221 und Kruse II, IV 15) Vorstudie dazu; de Groot Nr. 1568 führt noch eine zweite dort an.

341 Angebliche Studie zur großen Judenbraut. Freie, gegenseitige Kopie des vorigen Blattes, aber nur Kopf und wallendes Haar, mit einigen Andeutungen der Figur, jedoch ohne alles Beiwerk und ohne den Hintergrund. Halbfigur ohne Hände nach rechts.

(W. —, Bl. 239, M. —, D. 330, H. † 361)

135:94 mm

I Vor dem Stichelglitscher an ihrem linken Nasenflügel.
II Retuschiert: mit dem Stichelglitscher.

Gegenseitige Kopie nach B. 340.
Rovinski (Les élèves de R., Bol 21) irrt, wenn er auf der Brust den Namen Bols zu lesen meint.

342 Die kleine Judenbraut. Eigentlich die heilige Katharina (Bildnis der Saskia). Halbfigur nach rechts in weitem weißen Mantel, mit offenem Haar, die Hände vor dem Leib ineinander gelegt. Das Rad im Hintergrund rechts kennzeichnet sie als eine hl. Katharina.

(W. 338, Bl. 200, M. 135, D. 331, H. 154)

Bez. Rembrandt f. 1638 (alles verkehrt) 108:77 mm

(Abb. R. 901)

Der Bostoner Katalog (Nr. 159) zweifelt die Echtheit der Bezeichnung an.

343 Rembrandts Mutter mit schwarzem Schleier. Kniestück, sitzend nach rechts, vor einem kleinen, bedeckten, runden Tisch. Sie trägt einen schwarzen Schleier auf dem Kopfe und eine Pelzpelerine. Die Hände sind im Schoß zusammengelegt. Unten links Kreuzlagen, sonst weißer Grund.

(W. 339, Bl. 196, M. 54, D. 332, H. 52)

Bez. RHL f. — Um 1631 146:129 mm

I Der obere Teil des Schattens unter der Bezeichnung hat nur eine nach links unten geneigte Lage *(Abb. R. 902)*.
II Der Schatten zeigt auch hier Kreuzlagen. Neben der Nasenspitze ein schwarzer Punkt (Folge einer Beschädigung der Platte).
III Der schwarze Punkt beseitigt. Die Nase zeigt eine zweite, schwache Umrißlinie.
IV Die Platte zu einem Oval verschnitten.

Der I. Zustand nur in Amsterdam; der II. nur in Paris und Cambridge.
Gegenstück zu B. 262.
Nach Coppier 1917 S. 29 von Lievens nach Rembrandts Zeichnung radiert.

344 Rembrandts Mutter, mit dunklen Handschuhen. Kniestück. In Gestalt und Anlage freie, gegenseitige Kopie nach voriger Nummer. Sie trägt hier ein Stirnband mit Rautenmuster unterm Schleier, und der weiße, offene Hemdkragen reicht bis zu den Ohren herauf. Sitzendes Kniestück nach links.

(W. 340, Bl. 197, M. 92, D. 333, H. † 91)

Bez. Rembrandt f. — Um 1632 149:115 mm

I Alte Abdrücke *(Abb. R. 904)*.
II Überarbeitete Neudrucke (Nadelproben oberhalb der Bezeichnung) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

Fraglich, seitdem A. Jordan (Repertor. XVI [1893] S. 297) nachgewiesen hat, daß es sich hierbei um eine gegenseitige Kopie nach B. 343 handelt, wobei ein Fehler, den Rembrandts Mutter am linken Auge hatte (eine Lähmung), auf das rechte übertragen worden ist. Die volle Namensbezeichnung, die sonst die früheste auf einer Radierung Rembrandts wäre, erscheint in solchem Zusammenhange, übrigens auch wegen der Form und Führung der Buchstaben, verdächtig. — Von Singer S. 260 verworfen. Nach Coppier 1917 S. 29 mit dem Grabstichel überarbeitet.

Seymour Haden hat darauf hingewiesen, daß Rembrandts Mutter hier in Witwentracht dargestellt sei (die nach Coppier damals in dieser Form in Holland nicht mehr getragen wurde).

345 Die Lesende. Halbfigur, am Tisch sitzend nach links. Sie beugt sich über das Buch herab, das sie liest, und das sie mit ihrer Linken hält; die Rechte steckt sie in den Busen. Ohne Hintergrund.

(W. 341, Bl. 242, M. 109, D. 334, H. 113)

Bez. Rembrandt f. 1634 122:99 mm

I Von der größeren Platte. Vor vielen Arbeiten.
II Die Platte links beschnitten *(Abb. R. 907)*, so daß die linke Einfassungslinie nur etwa 5 mm vom umgebogenen Blatt des Buches ist: vollendet.
III Die Nasenspitze hat unten einen Strich als festen Umriß erhalten.
Bartsch unterschied die beiden ersten noch nicht voneinander.

Nach Coppier 1917 S. 36 Werkstatt; nach Singer S. 261 und 289 sehr zweifelhaft.

346 Alte Frau, nachdenkend. Halbfigur nach links. Die Figur ist dieselbe wie auf der Nr. 345, der Kopf aber jener von Nr. 352.

(W. —, Bl. —, M. —, D. —, H. † 362)

(Abb. R. 909)

Fälschung, und zwar wenig geschickte, des Malers Ant. de Peters in Paris (XVIII. Jahrhundert) durch Zusammenkleben von B. 345 und 352 unter Beibehaltung der Jahreszahl 1634.
In Paris und im Britischen Museum.

347 Saskia in reicher Tracht (von Bartsch Femme coiffée en cheveux genannt). Halbfigur ohne Hände nach rechts. Puffärmel, ausgeschnittenes Kleid, Ketten um den Hals, Ohrring und Perlenketten überm Haar. Der Hintergrund unten beschattet, oben weiß.

(W. 342, Bl. 201, M. 107, D. 335, H. 112)

Bez. Rembrandt f. 1634 88:68 mm

I Alte Abdrücke *(Abb. R. 910)*.
II Überarbeitete Neudrucke von der verkleinerten (ca. 78 : 58 mm) Platte (Rovinski).
Dutuits I, vor dem Ohrring (jetzt im Petit Palais, Paris) läßt sich nicht bestätigen (Hind).

Von W. Hollar schon 1635 kopiert.

348 **Rembrandts Mutter, in orientalischer Kopfbinde** (letztere von Blanc fälschlich als bonnet de dentelle bezeichnet). Sitzende Halbfigur fast im Profil nach rechts. Sie trägt ein turbanartig gewundenes, reiches Kopftuch und einen Pelzmantel. Die Linke hält sie vor der Brust, die Rechte auf der Stuhllehne. Hinten links etwas Schatten, sonst weißer Grund.

(W. 343, Bl. 198, M. 55, D. 336, H. 51)

Bez. RHL 1631 146:129 mm

I Der Schatten links reicht bis zur Höhe des Kopfes *(Abb. R. 912)*.
II Er reicht nur bis zur Schulter.
III Er ist bis an den Plattenrand verbreitert; von der ausgedruckten, retuschierten Platte, mit neuem, grobem Umriß des Gesichts; u. a. m.
Bei Bartsch und Dutuit fehlt der III.

Dutuit hält die Dargestellte für älter als Rembrandts Mutter, die damals etwa sechzigjährig sein mochte; doch stimmen die Züge wohl mit den ihrigen. — Das Blatt ist eine Art Gegenstück zu dem Bildnis des Vaters B. 263, das gleichfalls sitzend aufgefaßt ist und aus dem gleichen Jahre stammt.

Der I. Zustand nur in wenigen großen Sammlungen. Im II. ist das Haar, der Schatten am Halse, die Musterung des Schleiers, die Schattenseite des rechten Ärmels usw. neu geätzt, wahrscheinlich von Rembrandt selbst. — Der III. ganz ausgedruckt; die Umrisse des Gesichts roh von anderer Hand verstärkt.

349 **Rembrandts Mutter, mit der Hand auf der Brust.** Brustbild etwas rechts. Sie hat ein schwarzes Kopftuch über und blickt etwas mißmutig herab. Weißer Hemdkragen. Sie hält ihre Linke vor die Brust oben. Der Hintergrund ist ganz schattiert.

(W. 344, Bl. 195, M. 53, D. 337, H. 50)

Bez. RL 1631 95:65 mm

I Ätzdruck (Rovinski, *Abb. R. 915*).
II Am rechten Auge, an der rechten Wange, im Hintergrunde rechts usw. überarbeitet: zarte, nach rechts geneigte Strichlage auf dem Ärmel usw.
III Von Watelet überarbeitet und unten bezeichnet: „C. H. W. Reparavit 1760 Bruxelles“.
IV Überarbeitete Neudrucke (die Bezeichnung auf III getilgt) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).
Rovinskis V Beruht auf Dutuits Abbildung und ist nicht bestätigt worden.

Nach Dutuit und dem Bostoner Katalog (Nr. 56) älter als Rembrandts Mutter; doch sind wohl deren Züge hier wiederzuerkennen. A. Jordan (Repertor. XVI [1893] S. 302) meint, wohl mit Recht, daß der Hintergrund, nach der Analogie von Blättern wie B. 292, 304, 7, später hinzugefügt sei.

Nach Coppier 1914 S. 20 von Rembrandt und Lievens.

350 **Schlafende Alte.** Brustbild etwas nach rechts hinter einem Tisch, auf dem ein offenes Buch liegt. Ihre Rechte, in der sie einen Klemmer hält, hat sie auf dem Tisch, die Linke stützt ihre linke Wange. Ihre Augen sind geschlossen. Der Hintergrund ist bedeckt.

(W. 345, Bl. 244, M. 116, D. 338, H. 129)

Um 1635 (Vielleicht etwas später) 70:52 mm

(Abb. R. 919)

Von Blanc sehr gut gewürdigt. Nach Coppier 1917 S. 41 von Bol.

351 **Rembrandts Mutter, niederblickend.** Kopf etwas nach rechts, ebendahin herabblickend. Sie hat ein dickes, helles Tuch kapuzenartig über den Kopf gelegt. Hinten links etwa zwei Dutzend wagerechte Striche, sonst weißer Grund.

(W. 346, Bl. 191, M. 101, D. 339, H. 107)

Bez. Rembrandt f. 1633 43:41 mm

I Von der größeren (62 : 58 mm) Platte, ohne die Bezeichnung (Abb. R. 920).
II Die Platte verkleinert, mit der Bezeichnung; weitere Arbeiten unter und hinter dem Kopf *(Abb. R. 921)*.
III Mit der Roulette überarbeitete Neudrucke.

Der I. Zustand nur im Britischen Museum. Im II. einige Striche und der Schlagschatten hinzugefügt. — Die spätere Aufarbeitung mit der Roulette rührt von anderer Hand her.
Rovinski führt, unter Nr. 331 bis eine der gegenseitigen Kopien (Abb. R. 922), die Gersaint seinerzeit irrigerweise als gleichseitig beschrieben hatte, als eine Wiederholung von Rembrandts Hand auf (siehe Nr. 393 unseres Verzeichnisses).

352 **Rembrandts Mutter, von vorn** (auch Vieille à la bouche pincée genannt). Kopf von vorn unter einem kapuzenartig übergezogenem Tuch, das das Gesicht stark beschattet. Sie blickt herab. Links unten etwas Schatten, sonst weißer Grund. Das Licht fällt von rechts.

(W. 347, Bl. 192, M. 6, D. 340, H. 2)

Bez. RHL 1628, die 2 verkehrt 63:65 mm

I Von der größeren (85 : 72 mm) Platte, vor der Bezeichnung; ohne die Haube, deren Schatten allein ausgeführt ist.
II Die Platte verkleinert; Bezeichnung und Haube hinzugefügt *(Abb. R. 924)*.
Bartsch kannte den I. noch nicht.

Der I. Zustand in Amsterdam und Paris; auf dem Amsterdamer Exemplar (Abb. R. 923) ist die Kopfbedeckung und das Gewand von Rembrandt selbst in Kreide sehr schön hinzugefügt. — Die Arbeiten des II. Zustandes schreibt Middleton einer fremden Hand zu; auch von Singer S. 263 und 289 als sehr zweifelhaft bezeichnet. Doch dürfte die geringere Würde im Ausdruck nicht zum wenigsten auf die Abnutzung der Platte zurückzuführen sein.
Auch dieses Bildnis erkennt Dutuit nicht als dasjenige der Mutter Rembrandts an. Der Bostoner Katalog (Nr. 3) schätzt die Dargestellte auf 70 bis 75 Jahre, während die Mutter damals erst

etwa 60 Jahre alt sein konnte. Es wurde daher die Vermutung aufgestellt, hier sei die Großmutter mütterlicherseits, Lijsbet Cornelisdr., dargestellt. Doch bleiben wir bei der Annahme stehen, daß es sich um Rembrandts Mutter handelt. Vielleicht ist sie als Verkörperung einer alttestamentlichen Gestalt aufgefaßt.

353 **Brustbild der Mutter Rembrandts.** Freie, gegenseitige und rohe Kopie nach voriger Nr.; die Figur ist hier als Brustbild ohne Hände nach links hinzugefügt. Einige Kratzer hinten rechts, sonst weißer Grund. Das Licht fällt von links.

(W. —, Bl. 194, M. —, D. 342, H. † 363)

(Abb. R. 925) 79:63 mm

Kopie (gegenseitige) nach B. 352, wie de Vries S. 294 richtig angegeben hat, jedoch weniger nach deren I. Zustande, als, wie A. Jordan (Repertor. XVI [1893] 297) anführt, unter Verwendung des Gewandes von B. 354. Nach de Vries von Samuel v. Hoogstraten (Hind).
Nur in der Albertina und im Britischen Museum.

354 **Brustbild der Mutter Rembrandts**, zweidrittel nach rechts (auch Buste de vieille d'un beau caractère genannt). Brustbild ohne Hände nach rechts, locker im Strich auf weißem Grund radiert. Sie blickt nach rechts herab, trägt Kopftuch, das an beiden Seiten herabfällt (scheinbar über ihre linke Schulter nach vorn) und pelzverbrämtes Gewand.

(W. 348, Bl. 193, M. 5, D. 341, H. 1)

Bez. RHL 1628, die 2 verkehrt (Nach Singer [SS. 15, 42 und 284] um 1640) 65:63 mm

I Nur der Kopf, und ohne die Bezeichnung. Probedruck.
II Vollendet und bezeichnet *(Abb. R. 927)*.

Der I. Zustand nur im Britischen Museum (Abb. R. 926).
Von Dutuit nicht für Rembrandts Mutter gehalten.
Schöne Würdigung bei Blanc, der geneigt ist, das Blatt, wenngleich es zu den frühesten Schöpfungen Rembrandts gehört, für dessen vielleicht vollkommenste Radierung zu halten.

355 **Alte mit dunklem Schleier** (Vieille au capuchon). Brustbild ohne Hände nach rechts. Sie trägt weißes Stirnband, worüber eine Pelzmütze mit schwer herabfallendem Trauerschleier, pelzverbrämtes Gewand usw. Das Gesicht ist männlich eckig. Grelles Licht von links.

(W. 349, Bl. 245, M. 67, D. 343, H. † 82)

Bez. Rt 1631 59:54 mm

I Wie im folgenden der Schleier noch teilweise weiß. Vor der wagerechten Lage über der linken Augenbraue *(Abb. R. 930)*.
II Mit dieser Lage.

III Der Schleier ganz schwarz.
IV Der Hals und das Halstuch ganz schattiert.
V Die Falte zwischen den Augenbrauen in voller Länge gespalten.
Bartsch, Blanc und Dutuit unterschieden die beiden ersten und die drei letzten nicht untereinander. Der I. Zustand von Bartsch (die Kreuzschraffierung auf dem Gewand reicht nicht bis zur Pelzverbrämung), den auch Rovinski als solchen aufführt, sowie der ebendort erwähnte bei Marcus sind später nicht wieder aufgefunden worden. Es ist kaum anzuzweifeln, daß dieser I. Zustand besteht: Hind meint wohl mit Recht, daß sowohl Bartsch wie Marcus den gleichen beschreiben.

Schülerarbeit.

356 Junges Mädchen mit Handkorb. Halbfigur nach links, nur skizziert. Sie hat einen flachen Hut auf, hält beide Hände vor den Leib, trägt einen Korb an ihrem rechten Arm und ein Geldtäschchen an der linken Seite. Links unten Schatten, sonst weißer Grund.

(W. 350, Bl. 240, M. 151, D. 344, H. 195)

Um 1642 86:60 mm

I Die Platte oben 63, unten 60 mm breit: im Schatten unterm Hut neben der Stirn, fehlen noch die fünf senkrechten Striche; vor Arbeiten oberhalb der Nase (Brit. Mus., Smlg. Davidsohn; *Abb. R. 935*).
II Die Plattenränder geglättet und gerade geschnitten (ebenda).

Im Britischen Museum ein Gegendruck.

357 Die sogen. weiße Mohrin. Brustbild ohne Hände nach links; Negertyp; Federstutz am Kopf hinten; dicke Unterlippe und verdrossener Gesichtsausdruck; vorn eine Brüstung. Das grelle Licht fällt von links.

(W. 351, Bl. 241, M. —, D. 345, H. † 364)

Bez. RHL (verkehrt) 97:77 mm

I Von der großen (112:83 mm) Platte (*Abb. R. 936*).
II Von der verkleinerten Platte.

Nicht von Rembrandt. Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 171) unter Lievens aufgeführt, wohl mit Recht. De Vries S. 297 f. tritt, freilich mit Entschiedenheit für die Echtheit ein.
I in Paris und Amsterdam.
Das Monogramm auf dem II. Zustande weggeschnitten. Im Brit. Museum auf die Rückseite von B. 292 gedruckt.
Siehe Jan Six 1909.

358 Alte Frau mit um das Kinn geschlungenem Kopftuch (Femme à la guimpe). Kopf und Schultern einer Alten nach rechts, das Haar mit weißem Tuch fest umwunden. Das Licht fällt von links. Die rechte Seite des Grundes ist beschattet. Unten ist das Bild oval, aber unregelmäßig und mit Ecken abgeschlossen.

(W. 352, Bl. 243, M. 68, D. 346, H. † 83)

(Abb. R. 938) 71 : 59 mm

I Von der größeren (71 : 72 mm) Platte.
II Die Platte rechts beschnitten.

Nicht von Rembrandt. Nach Holmes Nr. 83 von Lievens, wozu Hind mit Recht ein Fragezeichen macht.

359 **Kranke Frau mit großem Kopftuch** (nach Bartsch Femme à grande cornette). Halbfigur von vorn, nur leicht skizziert. Der Kopf in großer, weißer Haube ist etwas nach rechts geneigt von woher das Licht fällt. Der Hintergrund links und oben beschattet, in der Mitte rechts weiß. Die Hände scheinen unter einer Decke zu stecken.

(W. 353. Bl. 202, M. 150, D. 347, H. 196)

Um 1642 63 : 52 mm

(Abb. R. 940)

Nach Blanc, dem Dutuit zuzustimmen geneigt ist, Rembrandts Frau Saskia.
Eine in Bister getuschte Zeichnung derselben Frau, im Bett sitzend, befindet sich Dutuit zufolge im Louvre.

360 **Kopf einer alten Frau, bis an das Stirnband beschnitten.** Kopf und Schultern nach rechts, der obere Plattenrand schneidet durch den Schädel. Sie trägt ein weißes Tuch um Stirn und Schläfen, und ein ebensolches verbrämt ihr Gewand. Mit fast geschlossenen Augen lächelt sie verschmitzt.

(W. 354, Bl. 246, M. —, D. 348, H. † 365*)

Bez. Rt — Um 1631 38 : 45 mm

(Abb. R. 941)

Schülerarbeit. Von Rovinski (Les élèves de R., Abb. 334) unter Vliet eingereiht.

361 **Lesende Frau.** Halbfigur ein wenig nach rechts hinter einem Tisch, auf dem links ein Kissen, rechts das Buch liegt, in dem sie mit ihrer Linken blättert: die Rechte stützt den Kopf. Außer unten rechts ist der Grund weiß.

(W. 355, Bl. 247, M. —, D. 349, H. † 366*)

(Abb. R. 942) 106 : 102 mm

Nicht von Rembrandt. Auch nach Dutuit zweifelhaft. — Von Singer S. 265 verworfen. In Amsterdam und in der Albertina.

362 **Lesende Frau mit Brille.** Halbfigur, nach rechts sitzend, einer älteren Frau. Sie hat einen Zwicker tief unten auf der Nase und hält das Buch, in dem sie liest, unten rechts mit beiden Händen. Nur leicht skizziert.

(W. 356, Bl. 248, M. 149, D. 350, H. 197)

(Nach Middleton von 1641) 77:68 mm

Nach Hind gibt Rovinski (Abb. 943) nur eine schlechte Kopie wieder. Bei Blanc die gegenseitige Kopie Cumanos.
Fraglich, ob von Rembrandt, trotz des bestechenden Aussehens. So auch Dr. Sträter (briefl. Mitteil.). Das Kostüm in seiner Gewissenhaftigkeit erscheint für Rembrandt ungewöhnlich. Nur im Britischen Museum und in Amsterdam. — Auktion Didot 2650 fs.

STUDIENBLÄTTER

363 Studienblatt mit Rembrandts Bildnis, einem Bettlerpaare usw. Studienblatt mit 5 Skizzen. Oben links Brustbild einer Alten nach rechts. Darunter ein Bettler nach links und hinter ihm eine Bettlerin nach rechts: darunter, aber verkehrt, Kopf und Schultern eines Mannes. Oben rechts Bruchstück eines Bettlers, nach unten gerichtet. Unten rechts Bildnis Rembrandts in die Querachse des Blattes gestellt.

(W. 357, Bl. 237, M. 136, D. 351, H. 90)

Um 1632 (nach Middleton von 1639) 99:104 mm

I Von der größeren (101 : 113 mm) Platte *(Abb. R. 944)*.
II Die Platte links beschnitten.

Middletons Ansicht, daß das Selbstbildnis gleich von vornherein von anderer Hand überarbeitet worden sei, ist nicht ohne weiteres beizustimmen. Dieses Selbstbildnis von selten freundlichem, fast weichem Ausdruck ist mit besonderer Sorgfalt begonnen worden, doch in den beschatteten Teilen zu schwer ausgefallen. Nach de Groot (Repertor.) eine gegenseitige Zeichnung des Bildnisses im Brit. Museum.

364 Studienblatt mit dem Rande eines Gehölzes, einem Pferde usw. Studienblatt mit 4 Skizzen. In der Ecke oben links ein Profilkopf nach rechts: darunter ein Pferd nach links stehend: darunter ein Gehölz hinter einer Mauer. Oben rechts, Bruchstück eines Kopfes von vorn.

(W. 358, Bl. 348, M. 166, D. 352, H. 262)

(Nach Middleton um 1652) 108:137 mm

(Abb. R. 946)

Nicht von Rembrandt (so auch Bode, Dr. Sträter, laut briefl. Mitteil. und Singer S. 267). Zum Teil freie Kopie nach B. 222.
Im Britischen Museum und in Cambridge. Eine Dublette der letzteren Sammlung wurde für £ 305 an Baron Edm. Rothschild verkauft.
Nach Dutuit stammte das eine der Cambridger Exemplare aus dem Besitz Jak. Houbrakens, woraus sich jedoch noch kein Beweis für Rembrandts Urheberschaft ergibt. Schon von Gersaint erwähnt.

365 Studienblatt mit sechs Frauenköpfen. In der Mitte Saskia mit Blick nach rechts: oben links Mann mit Turban, oben rechts Frau ihre Linke an den Mund führend. Unten links Frau unter breitem Hut; in der Mitte Profil einer Frau nach rechts, und rechts Männerkopf nach rechts.

(W. 359, Bl. 249, M. 129, D. 353, H. 145)

Bez. Rembrandt f. 1636 151:124 mm

I Alte Drucke *(Abb. R. 947).*
II Überarbeitete Neudrucke (zwei Glitscher zwischen Turban und Saskias Haar) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

366 Studienblatt mit fünf Männerköpfen (deren einer ausgeschliffen) **und einer Halbfigur.** Studienblatt mit 5 Skizzen. In der Mitte B. 143, links oben B. 334, darunter B. 333: rechts oben B. 303, darunter B. 300. Neben B. 334 noch die Spur eines 6. getilgten Kopfes.

(W. 360, Bl. 308, M. 83, D. 354, H. 41)

Bez. RHL (verkehrt) — Um 1631 99:124 mm

I Von der größeren (98:124 mm) Platte *(Abb. R. 948).* Am Kopf links fehlt das Haar hinten.
II Die Platte unten beschnitten, der Kopf links vollendet. Zwischen den Figuren rechts ist ein Flecken, der wie eine Pistole aussieht, hinzugekommen.
Bartsch kennt I nicht, beschreibt dagegen einen I. vor Auskratzen des 6. Kopfes links, der sich nicht hat wieder auffinden lassen.

Der I. nur in der Albertina; der II. in Paris. Der von Rovinski zitierte, fragmentarische Abdruck in Haerlem läßt sich jetzt nicht mehr dort auffinden.
Der Abdruck der rechten Hälfte der Platte im Britischen Museum ist nach Rovinski nicht etwa von der zerschnittenen Platte genommen, sondern nur im Papier beschnitten worden, da er links keinen Platteneindruck zeigt.
Die Platte wurde dann in die einzelnen Stücke B. 143, 300, 303, 333 und 334 zerschnitten, wie Rovinski annimmt, von einem späteren Besitzer.
Diesem Werk scheinen B. 95, 160 und 182 in der Technik zu entsprechen.

367 Drei Frauenköpfe, deren einer nur leicht angedeutet ist. Oben in der Mitte Brustbild der Saskia von vorn, den Kopf auf ihre Rechte gestützt. Unten links Bruchstück eines nur umrissenen Frauenkopfes: unten rechts nach rechts herabblickende Frau unter einem Kopftuch.

(W. 361, Bl. 250, M. 115, D. 355, H. 153)

Um 1637 (nach Middleton von 1635) 126:104 mm

I Der oberste Kopf allein (Abb. R. 973).
II Wie beschrieben *(Abb. R. 974).*

Vosmaer (S. 513) und Blanc erblicken in dem obersten Kopf, wohl mit Recht, ein Bildnis Saskias; Middleton dagegen hält die Dargestellte für jünger.

368 **Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend.** Unten links freie, gegenseitige Wiederholung der dritten Figur auf voriger Nummer. Darüber links Kopf einer schlafenden Frau, die ihre Wange auf ihre Linke stützt und rechts Brustbild einer Frau nach rechts in schwarzem Kopftuch.

(W. 362, Bl. 251, M. 130, D. 356, H. 152)

Bez. Rembrandt f. 1637 133 : 97 mm

I Mit Fehlstellen, die in der Ätzung nicht gekommen.
II Diese Stellen überarbeitet: unten ein Stichelglitscher quer über das Blatt *(Abb. R. 975).*
III Überarbeitete Neudrucke (starke Rostflecken unten links und rechts) von Basan (1786?), Bernard, Alvin-Beaumont (1906).

369 **Studienblatt mit der im Bett liegenden Frau usw.** Studienblatt mit 6 Skizzen. Oben links Brustbild eines Mannes nach rechts: darunter eine Frau im Bett, mit dem Kopf nach rechts: darunter Bettler und Bettlerin, quer gestellt (wie die folgenden): oben links Frau im Himmelbett und Skizze eines Kopfes unter ihrem linken Ellbogen: unten links Brustbilder zweier Männer nach rechts.

(W. 363, Bl. 122, M. 144, D. 357, H. 163)

Um 1639 (nach Holmes Nr. 163 vielleicht etwas früher) 151 : 137 mm

(Abb. R. 977)

Vielleicht Studie zum Tod der Maria.
Es kommen einzelne Abschnitte von Abdrücken vor; die Platte selbst aber wurde nicht, wie Dutuit annahm, zerschnitten (Rov.).

370 **Studienblatt mit Rembrandts Selbstbildnis, einer Bettlerin mit ihrem Kinde usw.** Studienblatt mit 3 Skizzen. In der Mitte Kopf Rembrandts von vorn: links davon Bruchstück eines Bettlers nach links. Unter Rembrandts Kinn und quergestellt eine Frau, vor der ein kleines Mädchen steht.

(W. 364, Bl. 238, M. 82, D. 358, H. 230)

Bezeichnet mit einem Monogramm (RH) von ungewöhnlicher Form und dem Datum 1651 (von Vosmaer und Middleton 1631 gelesen); die Bezeichnung ist aber falsch; als Entstehungszeit ist etwa 1648 anzunehmen 110 : 94 mm

(Abb. R. 978)

Bode in (Oud-Holland IX [1891] 4, Anm.) sagt freilich, die Jahrzahl sei als 1631 zu lesen; damit würde die Form des Monogramms einigermaßen stimmen; er gibt aber zu, daß die Behandlung des Blattes zu einer so frühen Datierung keineswegs passe, sondern eher auf 1651 deute.
Dr. Sträter (Zeitschr. f. bild. Kunst 1877 S. 322) hatte Rembrandts Vater für den Dargestellten gehalten. Michel (S. 354 Anm. 1) weist auf die Ähnlichkeit mit Rembrandts Selbstbildnis B. 22 hin, was zutrifft.

371 Das Vorderteil eines Hundes. In der linken unteren Ecke der Platte sieht man Kopf und Vorderteil eines nach rechts gerichteten Jagdhundes.

(W. 365, Bl. 351, M. 266, D. 359, H. † 367 *)

(Nach Middleton um 1640) 117:151 mm

(Abb. R. 979)

Nach Six 1909 auf einer abgeschliffenen Platte, die Spuren einer früheren Darstellung zeigt. Nicht von Rembrandt (so auch Bode). Von Middleton, Rovinski und Dr. Sträter (briefl. Mitteil.) für sehr zweifelhaft.
Nur in Amsterdam.

372 Studienblatt mit einem Baum und dem oberen Teil eines männlichen Bildnisses (wohl Selbstbildnis). In der Mitte ein Baum mit einer Figur links davon. In der rechten unteren Ecke der Platte, quergestellt, Barett und oberer Teil eines Selbstbildnisses von Rembrandt.

(W. 366, Bl. 349, M. 154, D. 360, H. 155)

Um 1638 (nach Middleton von 1643) *) 78:67 mm

(Abb. R. 980).

373 Angefangenes Studienblatt mit einem Bauernpaar (Griffonnements séparés par une ligne). Die Platte scheint ein Strich in der Mitte zu teilen. Links nur einige undeutliche Kratzer: rechts zwei, nach links gerichtete Halbfiguren, von denen die rechts auch kaum angedeutet ist.

(W. 367, Bl. 123, M. 1, D. 361, H. 117)

Um 1634 (nach Middleton von 1628) 45:77 mm

(Abb. R. 981)

Nach Dr. Sträter nicht von Rembrandt.
In Amsterdam, Paris und im Britischen Museum.

374 Drei Greisenköpfe. Dreimal derselbe Kopf nach rechts, herabblickend. Oben links als Kopf im Profil: darunter nur Skizze und vornübergebeugt. Unten rechts als Brustbild ohne Hände.

(W. 368, Bl. 303, M. 12, D. 362, H. 25)

---

*) Middleton bezieht übrigens seine Datierung allein auf den Baum, der (nach Colvin Nr. 151) vielleicht später hinzu radiert sein kann.

Um 1630 (nach Middleton von 1629) 97:81 mm

(Abb. R. 982)

Nach Dr. Sträter (mündl. Mitteil.) zweifelhaft.
Selten. — Vergl. B. 304.

375 **Weiblicher Studienkopf.** Unten rechts Skizze des Kopfes und der Schultern einer Frau mit herabhängendem Kopftuch, etwas nach rechts, woher das Licht kommt.

(W. 369, Bl. 252, M. 3, D. 363, H. † 368)

(Nach Middleton von 1628) 64:54 mm

(Abb. R. 983)

Nicht von Rembrandt. — Nach de Vries in der Art von Samuel van Hoogstraten. — Vergl. B. 335 (Hind).

VON BARTSCH NICHT ERWÄHNTE BLÄTTER

376 Stehender Bettler, im Hintergrunde eine Hütte (Gueux couvert d'un manteau). Stehender Bettler nach links: unter seinem Mantel kommt auf seiner linken Seite sein Knüttel hervor. Hinten links eine Hütte mit einer Gestalt in der Tür, die mit einer davor stehenden Frau spricht: darüber Bäume. Grob radiert.

(Bl. 150, M. 8, D. 182, H. † 321 *)

Um 1631 (nach Middleton von 1629) 118:86 mm

(Abb. R. 519)

Schülerarbeit. Von Bartsch in der Beschreibung seiner Nr. 184 mit jenem Blatte zusammengeworfen.
Nur in Amsterdam.

377 Brustbild eines Mannes mit einem Kleinod an der Kappe. Brustbild ohne Hände etwas nach rechts. Ein Band, das seinen Mantel zusammenhält, geht über das bemusterte Wams. An seiner Mütze, gerade über seinem linken Auge, steckt ein Kleinod. Das grelle Licht fällt von rechts.

(M. 18, D. —, H. † 64)

Nach Middleton von 1630 53:51 mm

I Von der großen (84:79 mm) Platte *(Abb. R. 988)*.
II Die Platte auf 53:51 mm verkleinert.

Nicht von Rembrandt. Nach Middletons eigenem Ausspruch vielleicht von Vliet. Der eine Abzug im Britischen Museum mit der falschen Bezeichnung RH.

Nach Coppier 1917 Fälschung.

378 Kopf eines alten barhäuptigen Mannes, leicht nach links niederblickend. Brustbild ohne Hände etwas nach rechts, der leicht gesenkte Kopf, mit ein wenig lauerndem Blick von vorn. Barhäuptig: weißer, breiter, weicher Halskragen. Man sieht beide Ohren, sein rechtes besonders deutlich. Das zu grelle Licht fällt von links.

(M. 94, D. —, H. † 369)

Nach Middleton von 1632 79:63 mm

(Abb. R. 1001)

Nicht von Rembrandt.
Im Britischen Museum (jetzt dort bei Lievens eingereiht).

379 **Rembrandt radierend.** Brustbild von vorn hinter einem Tisch: auf diesem liegt ein Kissen, worauf er mit seiner Linken eine kleine Platte hält, auf die er mit der Nadel in seiner Rechten radiert. Dunkler Hintergrund. Die Platte ist unvollendet geblieben.

(Cl. 32, W. 32, Bl. 228, M. 173, D. 32, H. 300*)

Bez. Rembrand f. 1658 (nicht 1645, wie Claussin und Blanc lasen). Dahinter noch einige Buchstaben 118:64 mm

(Abb. R. 985)

Nicht von Rembrandt. Von Bartsch als ihm unbekannt verworfen. Von Vosmaer für zweifelhaft erklärt; doch scheint er nur die Kopie gesehen zu haben, da er die Jahrzahl 1644 (soll wohl heißen 1645) liest. Blanc reproduziert die Kopie mit der Jahrzahl 1645 als das Original (Abb. R. 987) und erklärt demnach das Blatt für die Radierung eines anderen nach einer Zeichnung Rembrandts. Alle englischen Schriftsteller halten das Blatt für echt; ebenso als ganz zweifellos echt Singer S. 144, 145 und 286. — Es zeigt weder Rembrandts Formgebung (in den Händen) noch dessen Strichführung (hier öde Parallellagen) und ist im Ausdruck schwach. Wohl Arbeit des 18. Jahrh. — Nach Coppier 1917 S. 75 un faux manifeste. In der Albertina und (schwächer) in der Sammlung Dutuit in Paris. — Das Exemplar der im Januar 1882 versteigerten Sammlung Van der Kellen, das im Katalog als zweifelhaft bezeichnet wurde, war nach Dutuit nur eine Kopie.

380 **Ansicht von Amsterdam.** Middleton gibt an: Ein großes Gebäude rechts ist von Bäumen umgeben; ein Weg durchquert den Vordergrund mit einer Fähre links, auf der man drei Menschen sieht. In der Ferne von der Mitte bis zum linken Plattenrand der Blick auf Amsterdam.

(M. rej. 4, D. Spl. 1, H. † 370)

58:170 mm

Nicht von Rembrandt.
Im Britischen Museum getuscht.

381 **Die beiden Hütten.** Middleton gibt an: In der Mitte zwei Hütten mit den Giebeln nach der Straße zu. Dahinter links Bäume und weitere Gebäude mit einem spitzen Turm. Rechts Gehöfte und Bäume jenseits eines Gewässers.

(M. rej. 6, D. Spl. 2, H. † 371)

66:176 mm

Nicht von Rembrandt.

Im Britischen Museum.

382 **Das durch einen Deich geteilte Dorf.** Der Deich erstreckt sich links von der Mitte nach hinten, wo er eine Wendung nach rechts nimmt. Vorn ein Haus unterm Schatten eines großen Baumes. Am Plattenrand rechts ein (bzw. 2) anderer Baum. Zwischen beiden Fernblick auf einen Ort mit Kirchturm. Ganz links unvollendet.

(W. 254, M. rej. 13, D. Spl. 3, H. † 372*)

(Abb. R. 994) 76 : 183 mm

Nicht von Rembrandt. — Von P. de With, dessen Bezeichnung das Blatt trägt. — In Amsterdam und in Cambridge.

383 **Der Fischer im Kahn.** Jenseits einer hellen Wiese im Mittelgrund ein baumumstandenes Bauernhaus, und links, aber weiter hinten, ein großer von zwei Türmen flankierter Bau. Rechts ein großes Gewässer mit einem Angler im Kahn ganz vorn.

(W. 253, M. rej. 17, D. Spl 4, H. † 373*)

(Abb. R. 993) 81 : 180 mm

Nicht von Rembrandt.
In Amsterdam zwei Exemplare, getuscht.

384 **Landschaft mit zwei Fischern.** Im Mittelgrund ein baumreiches Gehöft; über dem Dach des linken Teils ragen zwei Windmühlen. Am Deich rechts steht ein Angler vorn und sitzt ein zweiter; u. a. m.

(W. 255, M. rej. 18, D. Spl. 5, H. † 374)

(Abb. R. 995) 81 : 181 mm

Nicht von Rembrandt.
Im Britischen Museum und (ehemals beim Senator Rovinski) in St. Petersburg, letzteres getuscht.

385 **Die beiden verfallenen Hütten.** Wilson gibt an: Sie nehmen fast die ganze Bildfläche ein; diejenige rechts ist die größere; nahe der Tür ein offenes Fenster mit zwei Kindern davor; links hinten eine Ortschaft mit spitzem Kirchturm. Vorn ein Weg; u. a. m.

(W. 256, M. rej. 20, D. Spl. 6, H. † 375*)

113 : 181 mm

Nicht von Rembrandt.

Kein Abdruck bekannt (Hind).

386 **Die alte Scheune.** Sie steht im Mittelgrund mit der offenen Tür nach links. Vor ihr sieht man ein Wagenrad. Links auf weißem Grund eine Frau, die mit Hilfe eines Jochs zwei Kübel trägt.

(W. 257, M. rej. 23, D. Spl. 7, H. † 376)

(Abb. R. 996) 74 : 115 mm

Nicht von Rembrandt.
Im Britischen Museum (nicht angetuscht, sondern mit der kalten Nadel überarbeitet).

387 **Angebliches Bildnis des Jan Six.** Brustbild ohne Hände nach links, Gesicht und Blick von vorn. Den hohen Hut durchschneidet der obere Plattenrand. Langes, lockiges Haar und breit herabfallender Spitzenkragen. Das zu grelle Licht fällt von rechts.

(Bl. 185, M. —, D. p. attr. 1, H. † 377)

(Abb. R. 997) 47 : 47 mm

Nicht von Rembrandt. — Middleton zufolge Kopie nach Bol, B. 12 (was Hind leugnet). In Amsterdam und im Britischen Museum.

388 **Profil eines Greises im Turban.** Brustbild ohne Hände im Profil nach rechts: Weißer, halblanger Vollbart, scharfgeschnittene, große Nase, turbanartige Kopfbedeckung. Das grelle Licht fällt von rechts.

(Bl. 304, M. —, D. p. attr. 2, H. † 378 *)

(Abb. R. 998) 49 : 31 mm

Nicht von Rembrandt.
In Amsterdam (als Nr. 1003); nach Hind mit Nr. 397 auf einer ungefähr 100 : 31 mm großen Platte; er kennt aber nur die zerschnittenen Hälften des einen Abdrucks.

389 **Profilkopf eines Greises in Pelzkappe.** Kopf im Profil nach rechts mit gebogener jüdischer Nase; alles hell auf dunklem Grund. Die untere Hälfte der Platte weiß.

(Bl. 305, M. —, D. p. attr. 3, H. † 379 *)

(Abb. R. 1000) 47 : 31 mm

Nicht von Rembrandt.
In Amsterdam (als Nr. 1005).

390 **Kleiner Greis mit spitzem Bart.** Wilson gibt an: Der Kopf ist fast von vorn mit beiden Ohren gesehen; er trägt einen spitzen Vollbart und blickt ein wenig nach links. Der weiße Kragen seines Gewandes ist sichtbar. Im Grunde links ein Schatten, der sich nach oben zu vergrößert.

(Cl. II S. 35 Nr. 84, W. 334, Bl. 306, M. —, D. p. attr. 4, H. † 380 *)

63 : 53 mm

Nicht bekannt.

391 Kopf eines lockenhaarigen Mannes mit Schnurrbart. Wilson gibt an: Leicht nach links gewandt, das Gesicht fast von vorn; dünner Schnurrbart und langes, lockiges Haar über der rechten Schulter. Die linke Wange und Schulter und der Grund bis zur Augenhöhe sind hell: alles übrige tief beschattet. Einige Ähnlichkeit mit Rembrandt selbst ist vorhanden.

(W. 336, Bl. 307, M. —, D. p. attr. 5, H. † 381 *)

63 : 61 mm

Nicht bekannt. Von Wilson als in der Sammlung Aylesford befindlich beschrieben.

392 Stehender Jude. Dutuit gibt an: Er ist in einen großen Mantel gehüllt, sein Kopf mit einem Turban bedeckt, und in der Linken hält er einen Stock.

(D. p. attr. 6, H. † 382 *)

51 : 40 mm

Nicht von Rembrandt. Von Dutuit als sehr zweifelhaft bezeichnet. Nach Hind wahrscheinlich identisch mit B. 137.
Ehemals in der Sammlung Didot.

393 Kopf der Mutter Rembrandts. Kopf nach links. Gegenseitige Kopie nach B. 351: siehe dieses.

(Rov. 351 bis, H. † 383 *)

(Abb. R. 922) 50 : 41 mm

Siehe Bartsch Nr. 351, wonach es gegenseitig kopiert ist (Hind).

394 Bildnis Rembrandts. Kopf und Schultern etwas nach links; freie gegenseitige Kopie nach B. 24: siehe dieses.

(Rov. C, H. † 384 *)

(Abb. R. 990) 54 : 52 mm

Gegenseitig nach B. 24 nachgeahmt.
In Amsterdam.

395 Kopf eines schlafenden Kindes. Kopf und Schultern eines, auf einem Kissen liegenden Knaben (Mädchens?), nach rechts gewandt. Die Nase ist gebogen, im Schattenbild aber, den das von links grell fallende Licht auf das Kissen wirft, stumpf.

(Rov. D, H. † 385)

(Abb. R. 991) 38 : 40 mm

Nicht von Rembrandt.
In Amsterdam und im Britischen Museum.

396 Bathseba. Sie sitzt nackt nach links, auf einem Laken, mit den Füßen im Wasser und führt ihre Linke ans Haupt. Der dunkle, zum Teil aquatintierte Hintergrund wirkt rechts wie Flammen.

(Rov. E, H. † 386)

(Abb. R. 992) 146 : 112 mm

Nicht von Rembrandt. Nach Hind 18. Jahrh., mit viel Aquatinta.
Im Britischen Museum.

397 Profilkopf eines Greises in breitkrempigem Hut. Brustbild ohne Hände nach rechts in breitkrempigem Hut, dessen Kopf senkrecht gestreift ist. Der Mann hat eine lange, spitze Nase und ist bärtig.

(Rov. Q, H. † 387 *)

(Abb. R. 999) 51 : 31 mm

Von derselben Hand und von derselben Platte wie Nr. 389.
In Amsterdam (als Nr. 1002).

398 Die Beschneidung. Der Priester, der die Beschneidung vornimmt, trägt eine Mitra. Von den acht Menschen, die ihn umstehen, trägt einer einen Klemmer. Oben rechts zwei Leute auf einer Treppe: hinten links eine Kerze an der Wand; u. a. m. Rohe Skizze.

(H. 388)

Bez. Rembrant fecit. I. P. Berendrech ex. 214 : 165 (unten 160) mm

I Vor den Bezeichnungen.
II Mit diesen.
Von Gersaint (48) aufgebracht, von Dr. Jan Six (Oud-Holland 27, 55) verteidigt. — Berendrechs wird zwischen 1614 und 1633 in Haerlem erwähnt.

Nicht von Rembrandt. — Rovinski, Pièces gravées par différents maîtres, 7.

399 Kopf eines alten Mannes. Kopf im Profil nach links; er trägt eine Mütze und hat eine Stulpnase.

(H. † 389)

27 : 21 mm

Nur im Brit. Museum. Ähnlich B. 134, 317 und 323.

BIBLIOGRAPHIE (BIS 1919)

(1—42 nach Middleton: 43—57 nach der ersten Auflage vorliegenden Buches)

1 Gersaint (Edme François) Catalogue raisonné de toutes les pièces . . de Rembrandt . . avec les augmentations . . par . . Helle et Glomy. Paris, 12mo. 1751.

2 Gersaint (Edme François) dass. Englisch. London, T. Jefferys. 8°. 1752.

3 Yver (Pierre) Supplément au catalogue raisonné de MM. Gersaint, Helle et Glomy. Amsterdam, 12mo. 1756.

4 Daulby (Daniel) A descriptive catalogue of the works of Rembrandt and of his scholars . . . and from the catalogues of De Burgy, Gersaint, Helle and Glomy, Marcus and Yver. Preface by Roscoe. Liverpool, 8°. 1756 (Brit. Mus.) — eine spätere Ausgabe ebenda 1796 von der es auch Ex. auf großem Papier in 4° gibt.

5 Bartsch (Johann Adam Bernhard von) Catalogue raisonné . . . de Rembrandt et . . de ses principaux imitateurs. Composé par les Sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle édition entièrement refondue . . et considérablement augmentée par . . Wien, 8°. 1797. 2 Bde.

6 Claussin (— de) Catalogue raisonné . . . de Rembrandt . . . composé par . . Nouvelle édition . . . augmentée par . . . Paris, 8°. 1824. — Ein „Supplément" dazu ließ er Paris, 8°, 1828, erscheinen.

7 Wilson (Thomas) A descriptive Catalogue of the Prints of Rembrandt. By an Amateur. Mit einem Bildnis. London, 8°. 1836. (Das Vorwort ist J.W., i.e. Thomas Wilson unterzeichnet.)

8 Blanc (Charles) L'Œuvre complet de Rembrandt, orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes, usw. Paris, 8°. 1859—64. 2 Bde.

9 Blanc (Charles) L'Œuvre complet de Rembrandt, orné de quarante eaux-fortes de Flameng et de trente-cinq héliogravures d'Amand Durand. Paris, 4°. 1873.

10 Basan (S. père) Recueil de quatre-vingt-cinq estampes originales . . . par Rembrandt . . et trente-cinq autres estampes . . . Paris, H. L. Basan. Fol. o. J. (wohl 1786). — Das sogenannte „Recueil Basan", einige der 85 sind aber bloß Kopien.

---

11 Blanc (Charles) L'Œuvre de Rembrandt par la photographie, décrit et commenté. Paris, Fol. 1853—7.

12 [Bryan (Michael) A Biographical and Critical Dictionary usw., revised by George Stanley. London, 8°. 1865. 2 Bde. — Frühere Ausgaben 1816, 1849, 1853, spätere, von Graves und anderen besorgt bis auf unsere Tage herab.]

13 Bürger (eigentlich Thoré, W.) Etudes sur les peintres hollandais usw. Brüssel, 8°. 1860.
14 [Burnet (John) Practical treatise on the Art of Painting. London, 4°. 1827.]
15 Burnet (John) Rembrandt and his works. London, Fol. 1849.
16 Cundall (Joseph) The Life and Genius of Rembrandt with thirty photographs. London, 4°. 1868.
17 [Deuchar (David) A collection of Etchings after . . . Rembrandt, Ostade . . . . Edinburgh, 4°. 1803. 2 Bde.]
18 [Dibdin (T. Frognall) Bibliographical Decameron. London, 8°. 1817. 3 Bde.]
18A [Dumesnil (Jules) Histoire des plus célèbres amateurs .... Paris, 8°. 1853—60. 5 Bde.]
19 Eckhoff (M. W.) La femme de Rembrandt. — 8°. 1862.
20 Fromentin (Eugène) Les maîtres d'autrefois: Belgique, Hollande. Paris, 8°. 1876.
21 Haden (F. Seymour) Introductory remarks to the catalogue of the Etched Work of Rembrandt, selected for Exhibition at the Burlington Fine Arts Club. London, 4°. 1877. Privatdruck.
22 Hamerton (Philip Gilbert) Etching and Etchers. London, 8°. 1868.
23 [Hamerton (Philip Gilbert) The Etcher's Handbook. London, 12mo. 1871.]
24 Havard (Henri) La Hollande pittoresque. Voyage aux villes mortes usw. Paris, 8°. 1874. — ders. La Hollande pittoresque. Les frontières menacées usw. Paris, 8°. 1874.
25 Humphreys (H. Noel) Rembrandts etchings illustrated. London, Fol. 1871.
26 [Immerzeel, (J. C. H. und C.) De Levens en Werken der hollandsche ... Kunstschilders usw. Amsterdam, 8°. 1855. 3 Bde.]
27 [Kramm (Christiaen) De Levens en Werken der hollandsche ... Kunstschilders usw. Amsterdam, 4°. 1857—64. 7 Bde.]
28 [Lalanne (Maxime) Traité de la gravure à l'eau-forte. Paris, 8°. 1866.]
29 [Mariette (Pierre Jean) Abecedario . . . Paris, 8°. 1851—3. 6 Bde.]
30 [Maberly (Joseph) The Print Collector. London, 4°. 1844.]
31 Middleton (Charles Henry) Notes on the etched work of Rembrandt, with special reference to the collection in the gallery of the Burlington Fine Arts Club. London, 4°. 1877. — Erschien zuvor in „The Academy".
32 Nagler (Georg Kaspar) Leben und Werke des ... Rembrandt van Ryn. München, 8°. 1843.
33 Nieuwenhuis (C. J.) A review of the lives and works of some of the most eminent painters, usw. London, 8°. 1834.
34 Novelli (Francesco) Album di quarantuna incisioni del celebre Rembrandt ritagliate. Venedig, Fol. 1844.
35 Scheltema (Pieter) Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrandt van Rijn, met eene menigte geschiedkundigte Bijlagen. Amsterdam, 8°. 1853. — Dass. französisch, erweitert usw. von W. Bürger-Thoré. Brüssel, 8° und Paris, 8°. 1866.
36 Vosmaer (Carel) Rembrandt Harmentz van Rijn. Ses précurseurs et ses années d'apprentissage. Haag, 8°. 1863. — Ders. Rembrandt Harmentz van Rijn. Sa Vie et ses Œuvres. Haag, 8°. 1868.
37 Vosmaer (Carel) Zweite, völlig neu durchgesehene Ausgabe beider, unter voriger Nummer angeführter Werke. Haag, gr. 8°. 1877.

38 Waagen (Gustav Friedrich) Treasures of Art in Great Britain (Teile VII und VIII, London) 4°. 1854—57. 4 Bde. — Erschien zuerst in deutscher Sprache. Berlin, 8°. 1827—28. 2 Bde.
39 Waagen (Gustav Friedrich) Handbook of Painting. Teil II. London, 8°. 1860. — Erschien zuerst in deutscher Sprache. Stuttgart, 8°. 1862. 2 Bde.
40 [Weigel (Rudolph) Holzschnitte berühmter Meister in treuen Kopien. Leipzig, Fol. 1851—54.]
41 Willshire (W. Hughes) An Introduction to the Study and Collection of Ancient Prints. London, 8°. 1874. — 2. Aufl. London, 8°. 1877. 2 Bde.
42 [Zani (Pietro) Enciclopedia metodica ... delle Belle Arti. Parma. 8°. 1817—25. 28 Bde.]
43 Catalogue of the etched work of Rembrandt selected for exhibition at the Burlington Fine Arts Club. 1877. 4°.
44 Middleton (Charles Henry) A descriptive catalogue of the etched work of Rembrandt van Rhyn. London, 1877. 8°.
45 Haden (F. Seymour) The etched work of Rembrandt. London, Gr. 8°. 1879. — Auch in einer französischen Ausgabe L'œuvre grave de Rembrandt. Paris, 1880. 8°.
46 Blanc (Charles) L'œuvre complet de Rembrandt décrit et commenté. Paris, 1880. Fol. Mit Atlas in Fol.
47 De Vries (A. D.) Aanteekeningen naar aanleiding van Rembrandts etsen (fortgesetzt von N. de Roever). In Oud-Holland I (1883) S. 292 ff.
48 Dutuit (E.) L'œuvre complet de Rembrandt. Paris, 1883. 2 Bde. Gr. 4°.
49 Gonse (L.) L'œuvre de Rembrandt. In der Gazette des Beaux-Arts, 2me pér. T. XXXII (1885) S. 328 ff. und 498 ff.
50 Dr. Sträter und W. Bode: Rembrandts Radierungen. Im Repertor. für Kunstwiss. IX (1886). S. 253 ff.
51 (Koehler, S. R.) Exhibition of the etched work of Rembrandt. Museum of Fine Arts, Print Department. Boston, 1887. 8°.
52 Rovinski (Dimitri) L'œuvre gravé de Rembrandt. Reproduction des planches originales dans tous leurs états successifs. 1000 phototypies sans retouches. St. Petersburg, 1890. Atlas in Fol., Text in 4°.
53 Seidlitz (W. von) Über die Radierungen Rembrandts und die neue Rembrandtmonographie von Rovinski. In den Sitzungsberichten der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft VI. 1890. Berlin. 8°.
54 Seidlitz (W. von) Rembrandts Radierungen. In der Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F. Bd. III (1892). — Verbesserter und vermehrter Sonderabdruck. Leipzig, 1894. Fol.
55 Michel (Emile) Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps. Paris, 1893. 8°.
56 Jordan (A.) Bemerkungen zu Rembrandts Radierungen. Im Repertor. für Kunstwiss. XVI (1893) S. 296 ff.
57 Rovinski (Dmitri) L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt. St. Petersburg, 1894. Atlas in Fol., Text in 4°.
58 Seidlitz (W. von) Die Radierungen der Schüler Rembrandts. Im Jahrb. d. K. Preuß. Kunsts. 15 (1894), S. 119 ff.
59 Seidlitz (W. von) Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Leipzig 1895. 8°.

60 Haden (Sir Fr. S.) The etched work of Rembrandt: true and false. London 1895. 8°. Zwei verschiedene Drucke. — Auch französische Ausgabe.
61 Hofstede de Groot (Corn.) Besprechung von Nr. 59. Im Repertor. für Kunstwiss. 1896, S. 376 ff.
62 Hamerton (Phil. Gilb.) The etchings of Rembrandt. London 1896. 8°.
63 (Sträter) Sammlung Dr. Aug. Sträter, H. G. Gutekunsts Kunstauktion, Stuttgart, 10. bis 14. Mai 1898. 8°. (Versteigerungskatalog).
64 Colvin (Sidney) Guide to an exhibition of drawings and etchings by Rembrandt (London) 1899. 8°.
65 Seidlitz (W. von) Nachträge zu Rembrandts Radierungen. Im Repertor. f. K.-W. 1899, S. 208 ff.
66 Hamerton (P. G.) The etchings of Rembrandt. With 50 facsimiles in photogravure and an annotated catalogue of Rembrandts etchings by Campbell Dodgson. London 1904. 4°.
67 Hind (A. M.) Notizen zu Rembrandts Radierungen. Im Repertor. f. K.-W. 1905, S. 150 ff.
68 Valentiner (Wilh. R.) Rembrandt und seine Umgebung. Straßburg 1905, S. 31 ff. Gr. 8°.
69 Hamann (Rich.) Rembrandts Radierungen. Berlin 1906. 4°.
70 Holmes (C. J.) The development of Rembrandt as an etcher. Im Burlington-Magazine 9 (1906), S. 87, 245, 313, 383 ff.
71 Hofstede de Groot (Corn.) Die Urkunden über Rembrandt. Haag 1906. 8°.
72 Singer (H. W.) Rembrandt. Des Meisters Radierungen. Stuttgart und Leipzig (Klassiker der Kunst) 1906. 8°. — Nachtrag dazu in der Kunstchronik 1905/6, Nr. 33. — Umgeänderte 2. Auflage (nach der hier zitiert wird) 1910.
73 Hofstede de Groot (Corn.) Die Handzeichnungen Rembrandts. Haerlem 1906, S. XX ff. 8°.
74 Seidlitz (W. von) Neuer Nachtrag zu Rembrandts Radierungen. Im Repertor. f. K.-W. 1907, S. 231 und 367 ff.
75 Hind (A. M.) Etchings of Rembrandt. London 1907 (Great Etchers). 8°.
76 Paris, Bibl. Nat.-Exposition d'œuvres de Rembrandt. Dessins et gravures. Mai et Juin 1908. Par Fr. Courboin, Jos. Guibert et P. A. Lemoine. Paris 1908. 8°.
77 Hoeber (Fritz) Rembrandts Plattenzustände. In d. Monatsheften für Kunstwiss. I (1908) 975 ff.
78 Six (Jan) Rembrandts Voorbereiding voor de ets van Jan Six, Amsterdam, K.-Akad. von Wetensch, Afd. Letterkund. Verslage, 1908, S. 223.
79 Six (Jan) Gersaints lijst van Rembrandts Prenten. In Oud-Holland 27 (1909), 65 ff. Mit Abb.
80 Bredius (Abr.) Rembrandt als Plaatsnijder. In Oud-Holland 27 (1909) 111 ff.
81 Bredius (Abr.) Neue Rembrandt-Urkunden. In der Kunstchronik 1908/9, S. 57 ff.
— Singer, siehe Nr. 72.
82 Saxl (Fritz) Zur Herleitung der Kunst Rembrandts. In den Mitteil. der Gesellsch. für vervielf. Kunst 1910, S. 41 ff.
83 Veth (Jan) Rembrandtiana VIII: Het scheepje van fortuin. In Onze Kunst 18 (1910) 73 ff. — Derselbe, Rembrandtiana IX: De zoogenaamde Pygmalion.
84 Holmes (C. J.) Notes on the art of Rembrandt. 1911. 8°.
85 Hind (Arthur, M.) Rembrandts Etchings. An Essay and a Catalogue. With some Notes on the Drawings. Mit 34 Abb. von Zeichnungen und Reproduktionen aller (330) Radierungen Rembrandts nach der Zeitfolge (Bd. II), London (1912), 2 Bände. 8°.

86 Coppier (André-Charles) Les eauxfortes et les procédés de gravure de Rembrandt; ses imitateurs et ses condisciples. In d. Revue de l'Art ant. et mod. 33 (1913) 174 ff.
87 Coppier (André-Charles) A propos des „Disciples d'Emmaüs". In: Les Arts, April 1914. Gr. 4°. S. 14 ff. Mit Abb.
88 Lugt (Fritz) Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam. Amsterdam 1915. 4°. — Ein Teil davon im Bredius-Album wieder abgedruckt.
89 Six (Jbr. Dr. J.) Een vroutgen met en pappotgen bij haer hebbende. Im Bredius-Album 1915.
90 Springer (J.) Rembrandts sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen, München 1915 (durch Springers Tod unvollendet hinterlassen und als ganzes mit Text erst 1920 in drei Bänden von H. W. Singer herausgegeben).
91 Coppier (André-Charles) Les Eaux-Fortes de Rembrandt. Paris 1917. Gr. 4°.
92 Six (Jan) Über die Eendracht van het Land. In Onze Kunst 1918.
93 Six (Jan) Rembrandt's Voorbereiding van de Etsen van Jan Six en Abraham Francen. In Onze Kunst.

Die Bibliographie Middletons bringt alle Bücher, die er benutzt hat. Sie ist hier mit Korrekturen abgedruckt und solche Werke, die streng genommen nicht in eine besondere Rembrandt-Bibliographie gehören, in eckige Klammern gesetzt. H. W. S.

DIE MONOGRAMME
AUF DEN RADIERUNGEN REMBRANDTS

Das gewöhnliche Monogramm (RHL) hat eine liegende Stellung; das R ist durchaus rundlich gebildet, mit einer weiten Ausbuchtung nach links und einer deutlich gebildeten Schleife in der Mitte, die etwas über den Anfangs- (Mittel-) Strich nach links hinüberragt; das L ist deutlich ausgedrückt, in spitzem Winkel gebildet und mit kräftigem Horizontalstrich; der Horizontalstrich des H fehlt bisweilen (z. B. auf B. 51, 62, 142, 164, 294, 309, 343, 349).

In einigen ganz frühen Blättern weicht das Monogramm, dessen Form damals noch nicht völlig ausgebildet war, insofern leicht hiervon ab, als auf den beiden Bildnissen der Mutter von 1628 (B. 352 und 354) das L am Schlusse eine Schlinge zeigt und auf dem großen Selbstbildnis von 1629 (B. 338) sowie auf den aus der Zeit um 1630 stammenden Blättern B. 139 und 366 das R (bei dem in all diesen drei Fällen verkehrt radierten Monogramm) unmittelbar in den Horizontalstrich des L verläuft; ähnlich bei B. 151.

Auf den Schülerarbeiten des Jahres 1631 dagegen ist das Monogramm aufrecht stehend gebildet und dessen L verkümmert:

entweder hat das R seine Ausbuchtung nach links (Rt), dann ist diese aber, wegen des geraden Mittelstrichs, schmal; das L gleicht eher einem kleinen t (so auf B. 14, 135, 150, 154, 167, 171, 297, 298, 307, 314, 317, 324, 337, 355, 360);

oder die Ausbuchtung des R nach links fehlt, dann ist der Anfangsstrich des R nach unten zu durch einen kleinen Horizontalstrich abgegrenzt; das L fehlt fast ganz, dagegen ist das H deutlich ausgeprägt (auf B. 93, 134, 175, 322, 336). Dieses stets kräftig gestochene, nicht radierte Monogramm ist wohl auf Vliet zurückzuführen, da es ganz ähnlich auf einigen seiner nach Rembrandt gestochenen Blätter vorkommt (z. B. B. 24 von 1633) und auch die Form der Zahlen mit der der seinigen stimmt.

Abweichend von der gewöhnlichen Form und zittrig sind u. a. die Monogramme auf dem männlichen Bildnis im breiten Hut (B. 311) und auf der weißen Mohrin (B. 357) gebildet, ebenso wie das R mit dem verlängerten Endstrich auf dem Jünglingskopf nach Lievens (B. 289) und auf der großen Judenbraut (B. 340). Von diesen vier Blättern dürfte nur das letztgenannte von Rembrandt herrühren.

VERZEICHNIS
DER RADIERUNGEN NACH DER ZEITFOLGE

Bartsch

1628

354 Brustbild seiner Mutter. Datiert.
352 Rembrandts Mutter, von vorn. Datiert.

27 Selbstbildnis mit dem Haarschopf. Datiert 1630, doch wohl erst nachträglich.

1629

338 Selbstbildnis, groß. Datiert.

1630

164 Bettler und Bettlerin in Unterhaltung. Datiert.
173 Der Bettler mit der Glutpfanne.
163 Stehender Bettler in Mütze mit Ohrklappen.
179 Der Stelzfuß
172 Zerlumpter Kerl mit den Händen auf dem Rücken.
151 Bärtiger Mann, an einen Hügel gelehnt stehend.

174 Auf einem Erdhügel sitzender Bettler. Datiert.
165 Bettler und Bettlerin hinter einem Erdhügel.

51 Die kleine Darstellung im Tempel. Datiert.
66 Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten. Datiert.
48 Die Beschneidung Christi.
95 Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels.
182 Zwei Bettlerstudien.
160 Sitzender Bettler im Lehnstuhl.

292 Kahlkopf, nach rechts gewendet. Datiert.
294 Desgleichen, kleiner. Datiert.
304 Männliches Brustbild mit Käppchen. Datiert.
321 Der sog. Jude Philo. Datiert.
374 Drei Greisenköpfe.

309 Greis mit langem Bart. Datiert.
325 Desgleichen, stark vorgebeugt. Datiert.
291 Desgleichen, seitwärts blickend.

4 Selbstbildnis mit der breiten Nase.
24 Selbstbildnis in Pelzmütze und Pelzrock. Datiert.
10 Selbstbildnis, über die Schulter blickend. Datiert.
13 Desgleichen, schreiend. Datiert.
9 Desgleichen, in lauernder Haltung.
320 Desgleichen, mit aufgerissenen Augen. Datiert.
316 Desgleichen, lachend. Datiert.
1 Desgleichen, mit krausem Haar.

1631

138 Der blinde Fiedler. Datiert.
190 Der pissende Mann. Datiert.
191 Die pissende Frau. Datiert.
204 Jupiter und Antiope, klein.
201 Diana im Bade.
198 Die nackte Frau auf dem Erdhügel.

366 Studienblatt mit fünf Männerköpfen und einer Halbfigur.
143, 300, 303, 333, 334 einzelne Teile dieser Platte.
327 Schreiender Mann in Pelzkappe.
142 Pole in Federbarett. Datiert.

263 Mann mit kurzem Bart, in gesticktem Pelzmantel. Datiert.
260 Bärtiger Greis, von der Seite gesehen. Datiert.
315 Desgleichen, seitwärts niederblickend. Datiert.
312 Desgleichen, in Pelzmütze.
348 Rembrandts Mutter, in orientalischer Kopfbinde. Datiert.
343 Dieselbe, mit dem schwarzen Schleier.
349 Dieselbe, mit der Hand auf der Brust. Datiert.

7 Selbstbildnis in Mantel und breitkrempigem Hut. Datiert.
2 Desgleichen, von vorn gesehen, im Barett.
319 Desgleichen, mit der überhängenden Kappe.
16 Desgleichen, mit der dicken Pelzmütze. Datiert.

Die Schülerarbeiten des Jahres 1631

12 Selbstbildnis, im Oval.
14 Desgleichen, mit seitlich aufsteigender Pelzmütze. Datiert.
15 Desgleichen, mit glatt herabfallendem Kragen. Datiert.
332 Desgleichen, stark beschattet.
25 Desgleichen, düster blickend. Datiert.
336 Desgleichen, im Achteck.
6 Desgleichen, mit stark eingeknickter Pelzmütze.

317 Brustbild eines bärtigen Mannes im Profil. Datiert (1630).
134 Das Zwiebelweib. Datiert.
168 Die Alte mit der Kürbisflasche.
183 Bettler und Bettlerin.
184 Dicker Mann in weitem Mantel.
(376) Blanc 150. Stehender Bettler.
153 Vom Rücken gesehener Blinder.
175 Sitzender Bettler mit seinem Hunde. Datiert.
166 Der Bettler in Callots Geschmack.
169 Kleiner stehender Bettler.

135 Bauer mit den Händen auf dem Rücken. Datiert.
150 Der Bettler mit der ausgestreckten linken Hand. Datiert.
154 Zwei gehende Männer.
167 Gehender Bettler. Datiert.
171 Lazarus Klap. Datiert.

297 Mann mit struppigem Bart und wirrem Haar. Datiert.
298 Niederblickender Kahlkopf. Datiert.
307 Bartloser Mann in Pelzmütze und Pelz. Datiert.
314 Bärtiger Greis mit hoher Stirn. Datiert.
322 Junger Mann in Kappe. Datiert.
323 Mann mit Ohrklappen an der Kappe (von Middleton verworfen).
324 Bartloser Kahlkopf. Datiert.
326 Profilkopf eines Mannes in hoher Fellmütze.
337 Greis mit aufgekrempter Kappe.
355 Alte mit dunklem Schleier. Datiert.
360 Kopf einer alten Frau, bis an das Stirnband beschnitten.

Es wäre möglich, daß eines oder das andere dieser Blätter in das vorhergehende oder das nachfolgende Jahr gehört; da ich aber für eine Entscheidung hierüber keine Handhaben finde, habe ich es vorgezogen, diese Gruppe als eine geschlossene beizubehalten. Dagegen ist hier wenigstens innerhalb der durch die dargestellten Gegenstände gezogenen Grenzen der Versuch gemacht worden, verschiedene Hände zu unterscheiden.

1632

262 Greis in weitem Sammetmantel.
162 Großer stehender Bettler.

101 Der heilige Hieronymus im Gebet, emporblickend. Datiert.
62 Die heilige Familie; Maria säugend.
54 Die Flucht nach Ägypten, Skizze.

363 Studienblatt mit Rembrandts Bildnis, einem Bettlerpaar usw.
8 Selbstbildnis mit gesträubtem Haar.
5 Desgleichen, vornüber gebeugt.
152 Der Perser. Datiert.
139 Der Reiter.
141 Pole mit Stock und Säbel.
121 Der Rattengiftverkäufer. Datiert.
73 Die große Aufweckung des Lazarus. Datiert.

1633

90 Der barmherzige Samariter. Datiert.
111 Das Lob der Schiffahrt. Datiert.
117 Das Reitergefecht.

38 Jakob den Tod Josephs beklagend.
81 Die große Kreuzabnahme. Datiert.
52 Die kleine Flucht nach Ägypten. Datiert.

351 Rembrandts Mutter, niederblickend. Datiert.
17 Selbstbildnis mit der Schärpe um den Hals. Datiert.
3 Selbstbildnis mit dem Falken.

1634

266 Janus Sylvius. Datiert.
347 Saskia in reicher Tracht. Datiert.
345 Die Lesende. Datiert.

44 Die Verkündigung an die Hirten. Datiert.
100 Der heilige Hieronymus am Fuße eines Baumes lesend. Datiert.
71 Christus und die Samariterin. Datiert.
88 Christus in Emmaus. Datiert.
39 Joseph und Potiphars Weib. Datiert.

68 Der Zinsgroschen.
80 Christus am Kreuze.

177 Stehender Bauer. Datiert.
178 Desgleichen. Datiert.
144 Wanderndes Bettlerpaar.
373 Angefangenes Studienblatt mit einem Bettlerpaar.

23 Selbstbildnis mit dem Federbusch. Datiert.
18 Desgleichen mit dem Säbel. Datiert.

1635

102 Der heilige Hieronymus im Gebet, niederblickend. Datiert.
69 Christus die Händler aus dem Tempel treibend. Datiert.
97 Das Martyrium des heiligen Stephanus. Datiert.

340 Die große Judenbraut. Datiert.
279 Jan Uijtenbogaert. Datiert.
290 Niederblickender Greis in hoher Fellmütze.

140 Pole in hoher Mütze.
124 Die Pfannkuchenbäckerin. Datiert.
129 Der Quacksalber. Datiert.
350 Schlafende Alte (oder etwas später).
119 Die wandernden Musikanten.
305 Männlicher Kopf mit verzogenem Munde. Nicht ganz sicher.

77 Das Ecce homo. Datiert.

1636

91 Der verlorene Sohn. Datiert.

269 Samuel Manasse ben Israel. Datiert.
19 Rembrandt mit Saskia. Datiert.
365 Studienblatt mit sechs Frauenköpfen. Datiert.

1637

30 Hagars Verstoßung. Datiert.
313 Bärtiger Mann im Barett mit Agraffe. Datiert.
268 Nachdenkender junger Mann. Datiert.

368 Drei Frauenköpfe, die eine Frau schlafend. Datiert.
367 Drei Frauenköpfe, der eine leicht skizziert.
33 Abraham Isaak liebkosend.

1638

28 Adam und Eva. Datiert.
37 Joseph seine Träume erzählend. Datiert.
342 Die sog. kleine Judenbraut. Datiert.

20 Selbstbildnis mit dem federgeschmückten Barett. Datiert.
372 Studienblatt mit einem Baum und dem oberen Teil eines männlichen Bildnisses (Selbstbildnis).
26 Selbstbildnis mit der flachen Kappe.
311 Mann in breitkrämpigem Hut. Wahrscheinlich nicht von Rembrandt. Datiert.

1639

99 Der Tod der Maria. Datiert.
369 Studienblatt mit der im Bett liegenden Frau usw.
49 Die Darstellung im Tempel.
109 Das Liebespaar und der Tod. Datiert.
133 Jude in hoher Mütze. Datiert.

281 Jan Uijtenbogaert, der Goldwäger. Datiert.
259 Greis, die Linke zum Barett führend.
21 Selbstbildnis mit dem aufgelehnten Arme. Datiert.

1640

92 Die Enthauptung Johannes des Täufers. Datiert.
79 Christus am Kreuz zwischen den Schächern.
40 Der Triumph des Mardochäus (oder später).

265 Greis mit gespaltener Pelzmütze. Datiert.

210 Ansicht von Amsterdam (oder früher).
207 Der Waldsee.

1641

261 Mann mit Halskette und Kreuz. Datiert.
136 Der Kartenspieler. Datiert.
130 Der Zeichner.
310 Bildnis eines Knaben. Datiert.
271 Cornelis Claesz Anslo. Datiert.

128 Der Schulmeister. Datiert.
43 Der Engel vor Tobias Familie verschwindend. Datiert.
61 Maria mit dem Christkinde in Wolken. Datiert.
118 Die drei Orientalen. Datiert.
85 Die Schmerzensmutter.

98 Die Taufe des Kämmerers. Datiert.
114 Die große Löwenjagd. Datiert.
115 Die kleine Löwenjagd.
116 Die Löwenjagd mit einem Löwen und zwei Reitern.

225 Die Hütte und der Heuschober. Datiert.
226 Die Hütte bei dem großen Baum. Datiert.
233 Die Windmühle. Datiert.

1642

72 Die kleine Auferweckung des Lazarus. Datiert.
82 Die Kreuzabnahme. Skizze. Datiert.
359 Kranke Frau mit großem Kopftuch.

188 Eulenspiegel. Datiert.
356 Junges Mädchen mit Handkorb.
257 Der Mann in der Laube. Datiert.
105 Der heilige Hieronymus im Zimmer. Datiert.

232 Die Hütte hinter dem Plankenzaun. Datiert.

1643

212 Die Landschaft mit den drei Bäumen. Datiert.
157 Das Schwein. Datiert.

1644

220 Die Landschaft mit der Hirtenfamilie. Datiert.
120 Preciosa.
189 Das Pärchen und der schlafende Hirt.
57 Die Ruhe auf der Flucht. Nachtstück.

1645

34 Abraham und Isaak sprechend. Datiert.
84 Christus zu Grabe getragen.

58 Die Ruhe auf der Flucht. Skizze. Datiert.
96 Der reuige Petrus. Datiert.
147 Nachdenkender Greis. Halbfigur.

208 Die Brücke. Datiert.
209 Der Omval. Datiert.
231 Der Kahn unter den Bäumen. Datiert.
228 Die Hütten am Kanal.
219 Die Landschaft mit dem Zeichner.

1646

170 Alte Bettlerin. Datiert.

193 Männlicher Akt, sitzend. Datiert.
196 Desgleichen, am Boden sitzend. Datiert.
194 Zwei männliche Akte.
186 Das Paar auf dem Bett. Datiert.

280 Jan Cornelis Sylvius. Datiert.

1647

278 Ephraim Bonus. Datiert.
277 Jan Asselijn.
285 Jan Six. Datiert.

1648

112 Medea. Datiert.
176 Die Bettler an der Haustür. Datiert.
192 Der Zeichner nach dem Modell.
126 Die Synagoge. Datiert.
103 Der heilige Hieronymus bei dem Weidenstumpf. Datiert.

22 Selbstbildnis, zeichnend. Datiert.
370 Studienblatt mit Rembrandts Selbstbildnis, einer Bettlerin usw. Das Datum 1651 rührt wohl von fremder Hand her.

1649

74 Das Hundertguldenblatt (vielleicht schon früher).
237 Die Landschaft mit der saufenden Kuh.

1650

89 Christus den Jüngern erscheinend. Datiert (oder 1654?).
235 Der Kanal mit den Schwänen. Datiert.
236 Die Landschaft mit dem Kahn. Datiert.
224 Der Heuschober und die Schafherde. Datiert.
213 Die Landschaft mit dem Milchmann.
227 Der Obelisk.
218 Die Landschaft mit dem viereckigen Turm. Datiert.
217 Die drei Hütten. Datiert.
223 Die Landschaft mit dem Turm.

253 Der Stier. Datiert 165_.
159 Die Muschel. Datiert.

1651

42 Der blinde Tobias. Datiert.
53 Die Flucht nach Ägypten. Nachtstück. Datiert.
195 Die badenden Männer. Datiert.

272 Clement de Jonghe. Datiert.
234 Das Landgut des Goldwägers. Datiert.

1652

65 Der stehende Jesusknabe inmitten der Schriftgelehrten. Datiert.
131 Der Bauer mit Weib und Kind.
67 La petite Tombe.
270 Faust.
41 David betend. Datiert.
46 Die Anbetung der Hirten, bei Laternenschein.
113 Der Dreikönigsabend.

11 Titus van Rijn.

222 Der Waldsaum. Datiert.
221 Der Kanal mit der Uferstraße.

1653

78 Die drei Kreuze. Datiert.
104 Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft.

282 Der kleine Coppenol.

211 Die Landschaft mit dem Jäger.
56 Die große Flucht nach Ägypten.

1654

125 Das Kolf-Spiel. Datiert.
47 Die Beschneidung Christi. Datiert.
45 Die Anbetung der Hirten, mit der Lampe.
63 Die heilige Familie; Joseph am Fenster. Datiert.
55 Die Flucht nach Ägypten. Übergang über einen Bach. Datiert.
60 Jesus mit seinen Eltern aus dem Tempel heimkehrend. Datiert.
64 Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten sitzend. Datiert.

87 Christus in Emmaus. Datiert.
83 Die Kreuzabnahme bei Fackelschein. Datiert.
50 Die Darstellung im Tempel, in Hochformat.
86 Die Grablegung.

1655

76 Christus dem Volke vorgestellt. Datiert.
35 Abrahams Opfer. Datiert.
36 Vier Darstellungen zu einem spanischen Buche. Datiert.
123 Der Goldschmied. Datiert.
275 Der junge Haaring. Datiert.
274 Der alte Haaring.

1656

29 Abraham die Engel bewirtend. Datiert.

284 Arnold Tholinx.
276 Jan Lutma. Datiert.
273 Abraham Francen.

1657

107 Der heilige Franziskus. Datiert.
75 Christus am Ölberg.

1658

70 Christus und die Samariterin. Datiert.
110 Allegorie, der Phönix genannt. Datiert.

197 Die Frau beim Ofen. Datiert.
199 Frau im Bade, mit dem Hut neben sich. Datiert.
200 Nackte Frau im Freien, mit den Füßen im Wasser. Datiert.

205 Liegende nackte Frau. Datiert.
283 Der große Coppenol.

1659

94 Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels. Datiert.
203 Jupiter und Antiope, groß. Datiert.

1661

202 Die Frau mit dem Pfeil. Datiert.

1665

264 Jan Antonides van der Linden. Datiert.

VERWORFENE UND FRAGLICHE BLÄTTER

(Die nicht direkt verworfenen aber doch fraglichen Blätter *in liegendem Druck*)

Bartsch

3 Selbstbildnis mit dem Falken.
31 Hagars Verstoßung.
32 Desgleichen.
59 Die Ruhe auf der Flucht.
93 Die Enthauptung Johannes des Täufers. Schülerarbeit um 1631.

106 Der große heilige Hieronymus, kniend.

108 Die Todesstunde.
119 Die wandernden Musikanten. Von G. Dou.
122 Der Rattengiftverkäufer.
127 Die Nägelschneiderin.
132 Der liegende Amor.
137 Bärtiger Greis im Turban, stehend, mit einem Stock.
145 Der Astrolog.
146 Der Philosoph im Zimmer.
148 Nachdenkender Mann bei Kerzenlicht.
149 Alter Gelehrter.
155 Arzt, einem Kranken den Puls fühlend. Kopie.
156 *Der Schlittschuhläufer. Schwerlich von Rembrandt.*
158 *Der schlafende Hund. Um 1640? Zweifelhaft.*

161 Der Lastträger und die Frau mit dem Kinde.
180 Stehender Bauer.
181 Stehende Bäuerin.
185 Kranker Bettler und alte Bettlerin.

187 Der Mönch im Kornfelde.

206 Kleine Dünenlandschaft.
214 Die beiden Hütten mit spitzem Giebel.
215 Die Landschaft mit der Kutsche.
216 Die Terrasse.
229 Die Baumgruppe am Wege.
230 Der Baumgarten bei der Scheune.
238 Das Dorf mit dem alten viereckigen Turm. Von J. Koninck.
239 Die Landschaft mit dem kleinen Mann. Nicht vorhanden.
240 Der Kanal mit dem Boot.
241 Der große Baum.
242 Die Landschaft mit dem weißen Zaun.
243 Der Fischer im Kahn.
244 Die Landschaft mit dem Kanal und dem Kirchturm.
245 Die niedrige Hütte am Ufer des Kanals. Von P. de With.
246 Die hölzerne Brücke.
247 Die Landschaft mit dem Weggeländer.
248 Der gefüllte Heuschober.
249 Das Bauernhaus mit dem viereckigen Schornstein.
250 Das Haus mit den drei Schornsteinen.
251 Der Heuwagen.
252 Das Schloß.
254 Die Dorfstraße. Von P. de With.
255 Die unvollendete Landschaft. Von demselben.
256 Die Landschaft mit dem Kanal und dem Mann mit den Eimern. Von demselben.

258 Junger Mann mit der Jagdtasche. 1650.
267 Greis, die Hände auf einem Buche haltend. Existiert nicht.

286 *Erster Orientalenkopf. Kopie nach Lievens. 1635.*
287 *Zweiter Orientalenkopf. Desgleichen. Um 1635.*
288 *Dritter Orientalenkopf. Desgleichen. 1635.*
289 *Mann mit langem Haar, im Sammetbarett. Kopie nach Lievens. Um 1635.*
293 Kahlkopf, nach links gewendet. Kopie.
295 Bärtiger Greis mit Käppchen. Von F. Bol.
296 *Kopf eines niederblickenden Mannes mit kurzem Haar. Um 1632. Schwerlich von Rembrandt.*
299 Kleiner männlicher Kopf in hoher Fellmütze.
301 Schreiender Mann. Um 1631. Identisch mit B. 300.
302 *Kleiner männlicher Kopf in hoher Kappe. Wohl nicht von Rembrandt.*
305 *Männlicher Kopf mit verzogenem Munde. Um 1635. Nicht ganz sicher.*
306 Kahlköpfiger Greis mit kurzem Bart. Um 1635.
308 Mann mit aufgeworfenen Lippen. Von Lievens.

311 *Mann in breitkrempigem Hut. 1638. Wahrscheinlich nicht von Rembrandt.*
318 Der Philosoph mit der Sanduhr. Holzschnitt.
328 Der Maler. Von W. Drost.
329 Junger Mann im breitkrempigen Hut, im Achteck.
330 Junger Mann im breitkrempigen Hut, leicht radiert.
331 Junger Mann im federgeschmückten Hut.
335 Mann in federgeschmücktem Barett.
339 Der sog. weiße Mohr. Von A. de Haen.

341 Angebliche Studie zur großen Judenbraut. Kopie.
344 *Rembrandts Mutter, mit dunklen Handschuhen. Um 1632. Fraglich. Wohl Kopie.*
346 Alte Frau, nachdenkend. Fälschung.
353 Brustbild der Mutter Rembrandts. Kopie.
357 Die sog. weiße Mohrin.
358 Alte Frau, mit um das Kinn geschlungenem Kopftuch. Um 1631.
361 Lesende Frau.
362 *Lesende Frau mit Brille. Fraglich.*

364 Studienblatt mit dem Rande eines Gehölzes, einem Pferde usw.
371 Der Vorderteil eines Hundes.
375 Weiblicher Studienkopf.
377—399.

SÄMTLICHE RADIERUNGEN
IN LICHTDRUCK-ABBILDUNGEN


B. 1


B. 2


B. 3


B. 4


B. 5


B. 6


B. 7


B. 8


B. 9



B. 10



B. 11



B. 12



B. 13



B. 14



B. 15



B. 16



B. 17



B. 18


B. 19


B. 20


B. 21


B. 22


B. 23


B. 24


B. 25


B. 26


B. 27



B. 28



B. 29



B. 30



B. 31



B. 32



B. 33

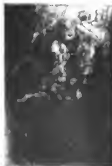


B. 34



B. 35






B. 36



B. 37



B. 39



B. 38



B. 40



B. 41



B. 42



B. 43



B. 44



B. 45



B. 46



B. 47


B. 48


B. 49


B. 50


B. 51



B. 52



B. 53



B. 54



B. 55



B. 56



B. 57



B. 58



B. 59



B. 68



B. 69



B. 70



B. 71



B. 72



B. 73



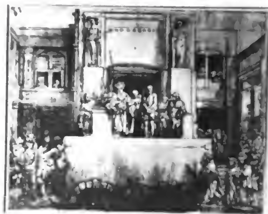
B. 75



B. 74



B. 76 II



B. 76 VI



B. 77



B. 78


B. 79


B. 80


B. 81


B. 82


B. 83


B. 84



B. 85



B. 86



B. 87



B 88


B. 89


B. 90


B. 91


B. 92



B. 93



B. 94



B. 95



B. 96


B. 97


B. 98


B. 99


B. 100



B. 101



B. 102



B. 103



B. 104



B. 105



B. 106



B. 107



B. 108



B. 109



B. 110



B. 111



B. 112



B. 113



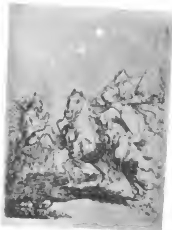
B. 114



B. 115



B. 116



B. 117



B. 118



B. 119



B. 120



B. 121



B. 122



B. 123



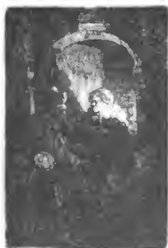
B. 124



B. 125


B. 126


B. 127


B. 128


B. 129


B. 130


B. 132


B. 135


B. 131


B. 133


B. 134



B. 136



B. 140



B. 137



B. 139



B. 138

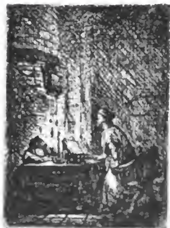

B. 141


B. 142


B. 143


B. 144


B. 145


B. 146


B. 147


B. 148


B. 149


B. 150


B. 151


B. 152


B. 153

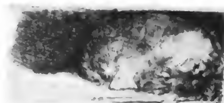

B. 154


B. 155


B. 156



B. 157



B. 158



B. 159



B. 160



B. 161


B. 162


B. 163

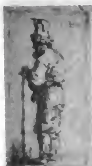

B. 164


B. 166


B. 165


B. 167


B. 168


B. 169


B. 170


B. 171


B. 172


B. 173



B. 174



B. 175



B. 176



B. 177



B. 178



B. 179



B. 180



B. 182



B. 181



B. 183



B. 184



B. 185



B. 186



B. 187



B. 188



B. 189



B. 190



B. 191



B. 192



B 193



B. 194



B. 195



B. 196



B. 197



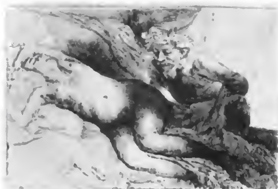
B. 198

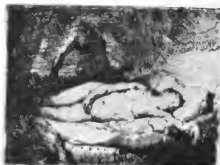

B. 199

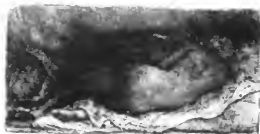

B. 200


B. 201

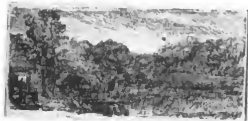

B. 202


B. 203


B. 204


B. 205

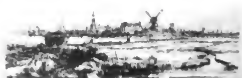

B. 206


B. 207


B. 208



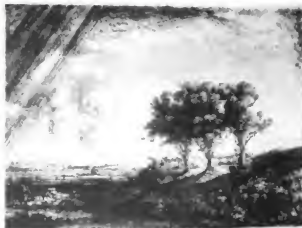
B. 209



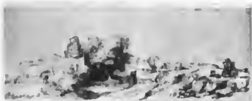
B. 210

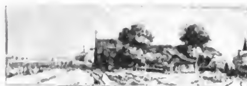


B. 211



B. 212


B. 213


B. 214


B. 215


B. 216

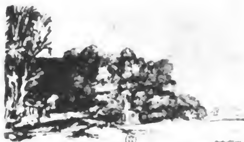

B. 217

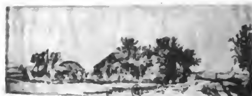

B. 218


B. 219


B. 220

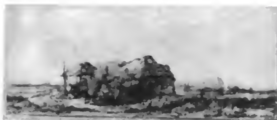

B. 221


B. 222

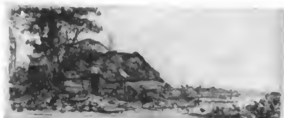

B. 223



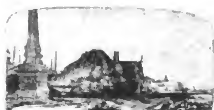
B. 224



B. 225



B. 226



B. 227



B. 228



B. 229



B. 230



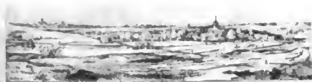
B. 231



B. 232



B. 233



B. 234



B. 235



B. 236



B. 237

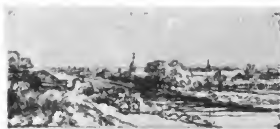

B. 238


B. 240


B. 241

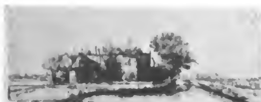

B. 242


B. 243

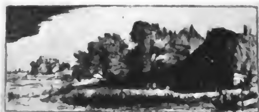

B. 244


B. 245


B. 246


B. 247


B. 248



B. 249



B. 250



B. 251



B. 252



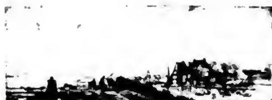
B. 253



B. 254



B. 255



B. 256



B. 257



B. 258



B. 259



B. 260



B. 261



B 262



B. 263



B. 264



B. 265



B. 266



B. 268



B. 269



B. 270



B. 271



B. 272



B. 273



B. 274



B. 275



B. 276



B. 277



B. 278



B. 279



B. 280



B. 283



B. 282



B. 284



B. 281



B. 285



B. 286



B. 287



B. 288



B. 289



B. 290



B. 291



B. 292



B. 293



B. 294



B. 295



B. 296



B. 297



B. 298



B. 299





B. 300



B. 301



B. 302



B. 304



B. 303



B. 305



B. 306



B. 307



B. 308



B. 309


B. 310


B. 311


B. 312


B. 313


B. 314


B. 315


B. 316


B. 317


B. 318


B. 319


B. 320


B. 321



B. 322



B. 323



B. 324



B. 325



B. 326





B. 327



B. 328



B. 329



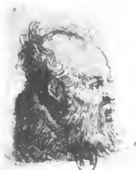
B. 330



B. 331


B. 332


B. 333


B. 334


B. 335



B. 336



B. 337



B. 338



B. 339



B. 340



B. 341



B. 342



B. 343



B. 344



B. 345



B. 346



B. 347



B. 348



B. 349



B. 350



B. 351



B. 352



B. 353



B. 354



B. 355



B. 356



B. 357



B. 358



B. 359



B. 360



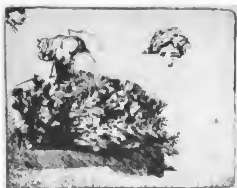
B. 361



B. 362



B. 363


B. 364


B. 365


B. 366


B. 367



B. 368



B. 369



B. 370



B. 371



B. 372



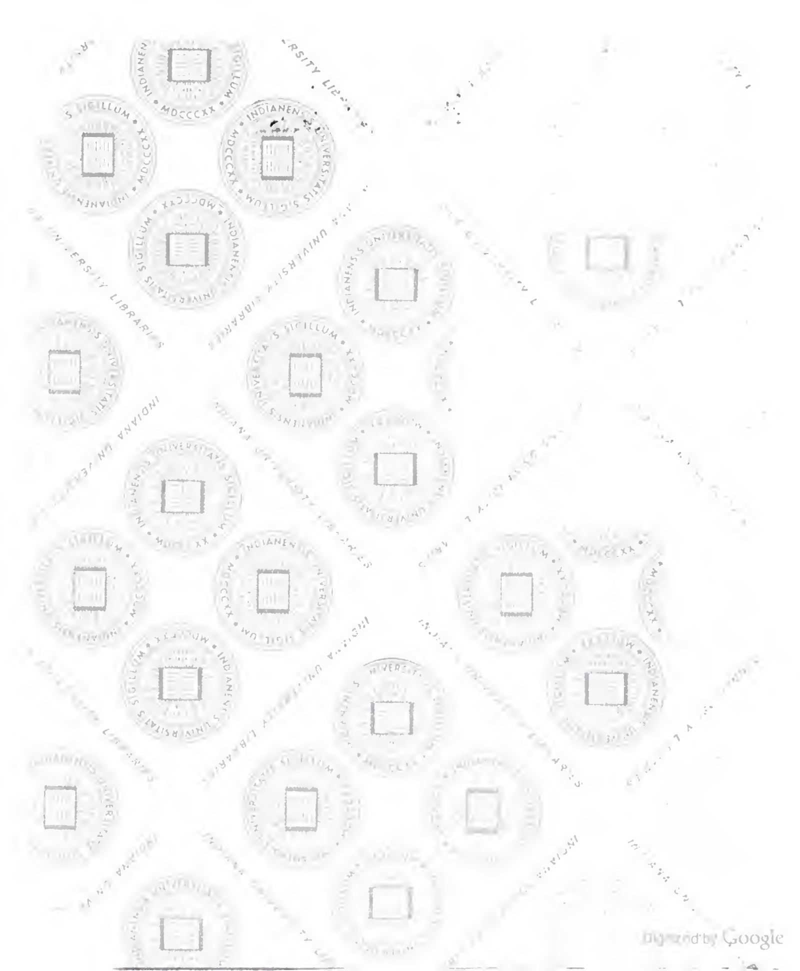
B. 373



B. 374



B. 375


INDIANA UNIVERSITY LIBRARIES
INDIANENSIS UNIVERSITATIS SIGILLUM • MDCCCXX •



